Die gedruckten vierstimmigen Choralbücher für die Orgel der deutschen evangelischen Kirche (1785-1933)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
einer Hohen Philosophischen Fakultät
der Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Joachim Petzold
aus Tanna (Kr. Schleiz)

Halle (Saale) 1935

Eduard Klinz Buchdruck-Werkstätten Halle (Saale), Dölauer Straße 14

Die gedruckten vierstimmigen Choralbücher für die Orgel der deutschen evangelischen Kirche (1785-1933)

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde
einer Hohen Philosophischen Fakultät
der Martin Luther-Universität Halle-Wittenberg

vorgelegt von

Joachim Petzold
aus Tanna (Kr. Schleiz)

Halle (Saale) 1935

Eduard Klinz Buchdruck-Werkstätten Halle (Saale), Dölauer Straße 14

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Berichterstatter: Prof. Dr. phil. Max Schneider

Mitberichterstatter: Prof. D. theol. h. c. Ernst Kohlmeyer

Tag der mündlichen Prüfung: 13. Februar 1935

Teildruck mit Genehmigung der Fakultät
Der Volldruck erscheint gleichzeitig als Buch im Akademischen Verlag Halle (S.)
Zu beziehen auch durch den Verfasser in Halle, Wilhelmstraße 17

Dem Andenken meiner Mutter

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41544723_0051

Inhalt

Seite

Vorwort: Aufgabe und Ziel 7

Literatur: Nachschlagewerke, Verzeichnisse von Choralsammlungen, Zeitschriften . 8

Einleitung: Vorgeschichte des vierstimmigen evangelischen Choralbuchs für die Orgel. Anfang und Ende des Generalbaßspielbuches 10

I.

Geschichte der Choralbücher (1785—1933)

1. Kapitel: Die Choralbücher von 1785—1820 (Von Doles bis Schicht — Die ersten einflußreichen vierstimmigen Choralbücher) 17

2. Kapitel: Die Choralbücher von 1820—1843 (Von M. G. Fischer bis Hentschel — Der Einfluß der Seminarien) . . 27

3. Kapitel: Die Choralbücher der Choralbuch- und Gesangbuchreform von 1844—1893 (Von Zahn bis Nelle) . 33

4. Kapitel: Die von den Reformbestrebungen nicht oder nur wenig beeinflußten Choralbücher seit 1844 . . 44

5. Kapitel: Die Choralbuchreform unter besonderer Berücksichtigung der Bestrebungen zur Vereinheitlichung des Choralgesanges (Vom Militärchoralbuch zum Deutschen Evangelischen Choralbuch: 1894—1933.) . 54

II.

Inhalt der Choralbücher

1. Kapitel: Die Choräle . . . . . .

Notierung . . . . . .
Anordnung . . . . . .
Anzahl und Auswahl . . . . . .
Benennung . . . . . .
Textunterlage; Melodie und Text . . . . . .
Historische Angaben . . . . . .
Angaben über Vortrag und Ausdruck . . . . .

2. Kapitel: Die Vorreden der Choralbücher . . . . .

3. Kapitel: Die Verzeichnisse, Namen- und Sachregister in den Choralbüchern . . . . . .

4. Kapitel: Beigaben und Anhänge (Vor-, Zwischen-, Nachspiele, liturgische Anhänge usw.) . . . . . .

III.

Melodie, Harmonie und Rhythmus; ihr gegenseitiges Verhältnis in den Choralbüchern

1. Kapitel: Melodie und Satz . . . . . .
Notierung der Melodie; Wahl der Tonart . . .
Die melodische Doppelform und Lesart (Variante) . .
Zum Verhältnis von Melodie und Satz . . .

2. Kapitel: Das harmonische Gewand der Choralspielbücher .
Grundsätzliches zur Choralharmonisierung . . .
Die Zweckbestimmung des Choralsatzes (Für Orgel, Harmonium, Klavier; für Kirche, Schule, Haus usw.) . .
Die harmonische Doppelform und Lesart (Ganze Strophen, einzelne Zeilen, insbesondere die Reprisen usw.) .
Einzelheiten zur Choralharmonisierung . . . .

3. Kapitel: Rhythmus und Choralsatz . . . . . .
Der Takt (Taktvorzeichnung, Taktstrich; die Choralnote)
Der Zeilenschluß . . . . . .
1. Fermate und Beistrich . . . . . .
2. Zeilenzwischenspiel . . . . . .
3. Strophenzwischenspiel (Überleitung) . . .
4. Schluß (Kadenz) . . . . . .
Rhythmischer und isometrischer Choral . . . . .
1. Verhältnis zum Choralsatz . . . . . .
2. Grundsätzliches . . . . . .

IV.

Bibliographie der Choralbücher (1785—1933) . . . .

Namenverzeichnis . . . . . .

Vorwort

Aufgabe und Ziel

Die vorliegende Untersuchung aller noch erreichbaren gedruckt erschienenen vierstimmigen Choralbücher, die im Gottesdienst der evangelischen Kirche Deutschlands von den Organisten zur Begleitung des Gemeindegesangs benutzt wurden und werden, will einen Überblick über die Geschichte der wechselvollen Choralbuchgestaltung und die Wandlungen des Choralspielsatzes geben.

Ausgangspunkt konnte dabei die Zeit sein, die Spielsatz und Spielpraxis im Druckbild eindeutig festzulegen begann. Dementsprechend erübrigte sich auch eine ausführliche Beschreibung der Orgelspielbücher des Generalbaßzeitalters; denn diese Choralbücher lassen dem Organisten im Spielsatz noch freie Hand. Indem somit das Spielbuch des Organisten in den Mittelpunkt der Darstellung gerückt wird, erscheinen die Fragen der Hymnologie, der Melodiegestaltung, des Rhythmus, der Auswahl der Melodien aus dem gesamten Choralschatz der evangelischen Kirche, des Verhältnisses vom vierstimmigen Choralbuch zum einstimmigen Melodienbuch und zum Gesangbuch jeweils nur als Randgebiete, deren Zusammenwirken jedoch die Komponente vorliegender Arbeit ausmacht. Dabei wurde die allgemeine Beschreibung der Choralbücher ergänzt durch Heranziehung nahezu sämtlicher Besprechungen in den musikalischen Fachzeitschriften und teilweise auch in Heimat- oder Lokalzeitschriften.

Die im IV. Abschnitt gebotene Bibliographie beginnt erst mit den vierstimmig ausgesetzten Spielbüchern. Bei der Zusammenstellung der überaus zahlreichen Choralbücher — lediglich die für den Organisten bestimmten kommen in Betracht — wurden die nur im Kindergottesdienst, Haus, Schule, Verein, Mission oder Auslandsdeutschtum benutzten, die nur für Chor, Klavier, Harmonium oder Posaunen geschriebenen und die nur wissenschaftlichen Zwecken oder dem Unterricht dienenden Choralsammlungen unberücksichtigt gelassen.

Von umfangreichen Notenbeispielen mußte abgesehen und auf die Choralbücher selbst verwiesen werden. Überdies finden sich aufschlußreiche Beispiele in den Spezialuntersuchungen Friedrich Zelles „Ein feste Burg ist unser Gott. Zur Entwicklung des evangelischen Chorgesangs. 3 Hefte. Berlin 1895—97" und „Geschichte des Chorals: Komm heiliger Geist, Herre Gott. Berlin 1898", wo Zelle die wichtigsten vorkommenden Melodieformen und Sätze von der Entstehungszeit der genannten Choräle an bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts bringt, die er teils Chorbüchern, teils Orgelspielbüchern entnommen hat. Auch seien hier die für die Entwicklung der Zwischenspiele wertvollen Beispiele am Schluß von J. E. Häusers „Geschichte des christlichen, insbesondere evangelischen Kirchengesanges und der Kirchenmusik . . . Quedlinburg und Leipzig 1834" genannt.

Das am Schluß befindliche Namenverzeichnis erleichtert das Aufsuchen einzelner Titel im bibliographischen Teil, sowie der wichtigsten Stellen, an denen die Choralbücher und ihre Herausgeber behandelt sind.

Literatur

Nachschlagewerke, Verzeichnisse von Choralsammlungen, Zeitschriften

(Die in Klammern hinzugefügten Abkürzungen wurden beim Zitieren verwendet.)

Ernst Ludwig Gerber, Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler. Leipzig 1812/13. (Gerber)

Wilhelm Heinsius, Allgemeines Bücher-Lexikon. Leipzig 1812 ff. (Heinsius)

Christian Gottlob Kayser, Vollständiges Bücher-Lexicon. Leipzig 1834 ff. (Kayser)

Johann Ernst Häuser, Geschichte des christlichen, insbesondere evangelischen Kirchengesanges und der Kirchenmusik. Quedlinburg und Leipzig 1834. (Häuser)

Gustav Schilling, Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften oder Universal-Lexicon der Tonkunst. 6 Bde. Stuttgart 1835—38. (Schilling)

Adolph Hofmeister, C. F. Whistling's Handbuch der musikalischen Literatur. Band 3 ff. Leipzig 1845 ff. (Hofmeister)

Carl Ferdinand Becker, Die Choralsammlungen der verschiedenen christlichen Kirchen. Leipzig 1845.

Johann Karl Schauer, Geschichte der biblisch-kirchlichen Dicht- und Tonkunst und ihrer Werke. Jena 1850. (Schauer)

Heinrich Christoph Koch's Musikalisches Lexicon. Zweite durchaus umgearbeitete und vermehrte Auflage von Arrey von Dommer. Heidelberg 1865. (Koch-Dommer)

Gottfried Döring, Choralkunde in drei Büchern. Danzig 1865. (Döring)

Hans Michel Schletterer, Übersichtliche Darstellung der Geschichte der kirchlichen Dichtung und geistlichen Musik. Nördlingen 1866.

Musica Sacra. Vollständiges Verzeichnis aller seit dem Jahre 1750—1867 gedruckt erschienener Compositionen für die Orgel, Lehrbücher für die Orgel, Schriften über Orgelbaukunst . . . Erfurt 1867. Abtheilung II. Erfurt 1872. (Musica Sacra I und II)

Eduard Emil Koch, Geschichte des Kirchenlieds und Kirchengesangs der christlichen, insbesondere der deutschen evangelischen Kirche. 3. Aufl. 8 Bde. und 1 Register-Bd. Stuttgart 1866—77. (E. E. Koch)

Hermann Mendel, Musikalisches Conservations-Lexikon. 11 Bde. Berlin 1870—79. (Mendel)

François Joseph Fétis, Biographie universelle des Musiciens. 8 + 2 Bde. Paris 1877—81. (Fétis)

Salomon Kümmerle, Encyklopädie der evangelischen Kirchenmusik. 4 Bde. Gütersloh 1888—95. (Kümmerle)

Karl Georg, Schlagwort-Katalog. Hannover und Leipzig 1899 ff.

Bernhard Kothe und Theodor Forchhammer, Führer durch die Orgel-Literatur. Leipzig 1890. 2. Aufl. 1909, hrsg. v. Otto Burkert; 3. Aufl. 1931, hrsg. v. Bruno Weigl. (Kothe-F.)

Johannes Zahn, Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder . . . 6. Band. Gütersloh 1893. (Zahn 6)

Rob. Eitner, Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten. 10 Bde. Leipzig 1900—04. (Eitner)

Deutsches Bücherverzeichnis. Leipzig 1916 ff.

Hugo Riemanns Musiklexikon. 11. Auflage bearbeitet von Alfred Einstein. Berlin 1929. (Riemann)

Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig 1798 ff. (Allg. mus. Ztg.)

Eutonia, herausgeg. von Johann Gottfried Hientzsch, Breslau und Berlin 1828 ff. (Eutonia)

Euterpe, gegründet von Ernst Hentschel. Erfurt und Leipzig 1841 ff. (Euterpe)

Urania, hrsg. von Gotthilf Wilhelm Körner und August Gottfried Ritter. Erfurt 1844 ff. (Ur)

Schlesisches Blatt für evangelische Kirchenmusik. Brieg und Sagan 1867 ff. (S B e K)

Monatshefte für Musikgeschichte. Redigirt von Robert Eitner. Berlin 1869 ff.

Siona. Monatsschrift für Liturgie und Kirchenmusik. Gütersloh 1876 ff. (Si)

Hallelujah. Organ für geistliche Musik. Quedlinburg und Hildburghausen 1879 ff.

Neue Musikzeitung, Köln und Stuttgart 1880 ff.

Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft. Leipzig 1885 ff.

Korrespondenzblatt des evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland. Darmstadt und Leipzig 1887 ff. (K E K)

Blätter für Haus- und Kirchenmusik. Langensalza 1897 ff.

Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, hrsg. von Dr. Friedrich Spitta und Dr. Julius Smend. Göttingen 1896 ff. (M S G K)

Sammelbände der internationalen Musik-Gesellschaft. Leipzig 1899 ff.

Zeitschrift der internationalen Musikgesellschaft. Leipzig 1899 ff.

Deutsche Tonkünstlerzeitung. Berlin und Mainz 1902 ff.

Mitteilungen des Evangelischen Kirchenmusikvereins für die Provinz Sachsen. Halle 1914 ff. (Mitteilungen)

Der evangelische Kirchenmusiker. Elberfeld 1915 ff.

Lübeckische Blätter, 57. Jahrgang. Lübeck 1916.

Zeitschrift für Musikwissenschaft. Leipzig 1918 ff.

Die Kirchenmusik. Langensalza und Berlin 1920 ff. (K i M)

Zeitschrift für evangelische Kirchenmusik. Hildburghausen 1923 ff.

Musik und Kirche. Kassel 1929 ff. (M u K)

Musik in Pommern. Greifswald 1932 ff.

Einleitung

Vorgeschichte des vierstimmigen evangelischen Choralbuchs für die Orgel. Anfang und Ende des Generalbaßspielbuches.

Der reformatorische Gedanke, die Gemeinde der Gläubigen mehr zur lebendigen Beteiligung am Gottesdienst und seinen kultischen Formen heranzuziehen, als dies in der alten Kirche der Fall war, brauchte geraume Zeit zur Verwirklichung. Die Gemeinde als eine Vielheit auf Führung oder Stütze im Gesang angewiesen, fand diese anfangs im Chor, später in der Orgel, bisweilen in beiden und häufig auch in Instrumenten, besonders Blasinstrumenten. Die Führung der Gemeinde durch den Chor, die schon zu Luthers und Johann Walters Zeit bekannt war, wurde wesentlich erleichtert, als Lukas Osiander 1586 grundsätzlich die Melodie in den Sopran verlegte [1]). Die Orgel war zunächst mehr mit dem kirchlichen Kunstgesang, dem figurierten Chorgesang, eben der „Musica" verknüpft als mit dem Gemeindegesang. Die Übernahme der Begleitung des Gemeindegesangs und seine Führung durch die Orgel weist Georg Rietschel [2]) erst für die Mitte des 17. Jahrhunderts nach, während neuerdings Arno Werner feststellt, daß sich diese Entwicklung bis weit in das 19. Jahrhundert hinzieht und erst nach 1850 von einer allgemein eingeführten Orgelbegleitung gesprochen werden kann [3]). Diese große Zeitspanne ist um so begreiflicher, wenn man dabei die Entwicklung des Orgelbaues, namentlich auf dem breiten Lande, verfolgt [4]), die doch der der Städte weit nachsteht.

Im 16. und 17. Jahrhundert war die Beteiligung der Orgel am Gottesdienst sehr gering, oft sogar verboten. Die meisten Gesangbuchsvorreden und Kirchenordnungen lassen, wenn sie sich nicht schon von vornherein gegen die Orgel aussprechen, diese gänzlich unerwähnt. Auch Luther übergeht die Orgel meist stillschweigend oder bezeichnet sie, wenn er auf sie zu sprechen kommt, als der Papisten Werk, indem

[1]) In seinem Choralbuch: „Fünfftzig Geistliche Lieder vnd Psalmen. Mit vier Stimmen, auff Contrapunctsweise . . . also gesetzt, das ein gantze Christliche Gemein durchauß mit singen kan."

[2]) In seiner Schrift: „Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis in das 18. Jahrhundert". Leipzig 1893, S. 46 ff.

[3]) In „vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik". Leipzig 1933, S. 88 ff.; vgl. auch W. Stahl in den „Lübeckischen Blättern", 57. Jahrgang, S. 502 ff.

[4]) Vgl. dazu Ludwig Burgemeister, Der Orgelbau in Schlesien. Straßburg 1925. Burgemeister bringt Statistiken über die Orgelausbreitung nach Bezirken und Jahren, die nachweisen, daß noch am Ende des 17. Jahrhunderts nur eine verschwindend kleine Anzahl Kirchen Orgeln besaß.

er sie in einem Atemzug mit Kleidern, Läuten, Räuchern, Sprengen, Wallen und Fasten nennt[5]).

Die Orgel durfte bestenfalls den Choral, den der Chor sang, mitspielen oder ihn mit dem Chor alternieren. Dieses Mitspielen namentlich vielstimmiger polyphoner Chorsätze war aber oft schwierig und zuweilen nur unter Weglassung einzelner Stimmen möglich. Daher wurde die von Italien aus verbreitete sogenannte italienische Tabulatur, der bezifferte Generalbaß, von den Organisten freudig aufgenommen. Eine derartige Verbindung von Chorsatz und dazugedachtem Instrumentalspiel in italienischer Tabulatur findet sich auf dem Boden evangelischer Kirchenmusik zuerst bei Johann Hermann Schein, der 1627 in der ersten Vorrede seines „Cantional, oder Gesangbuch Augspurgischer Confession" schreibt, daß sämtliche „Lieder und Psälmlein . . . sowohl im einfachen als doppelten Kontrapunkt componirt" seien, „wobey auch sonderlich, mit darzu gehörigen Uberzeichnungen, für die Organisten, Instrumentisten, vnd Lauteniſten . . . auff den General-Baß gesehen worden"[6]).

Schon vorher hatte die Deutsche Orgeltabulatur denselben Zweck verfolgt, die durch stimmenweises Übereinanderschreiben der an Stelle der Notenzeichen verwendeten Buchstaben den Weg vom Figuralgesang zum Griffmäßigen des Orgelspiels ging[7]).

Bald darauf vollzog sich nun die Trennung von Chorbuch und Orgelbuch. Das erste eigentliche Spielbuch war Johann Stadens „Hertzens-trosts-Musica Geistlicher Meditationen mit einer stim, neben dem Basso Continuo für einen Org. Theorb. oder Lauteniſten . . ."[8]). Es sind das 12 Gesänge, deren vollständige Texte zwischen Melodie und bezifferten Baß gedruckt sind. Auf die Stimmführung wird jetzt nicht mehr so geachtet, wie beispielsweise noch bei Osianders „auff Contrapunctsweise" ausgesetzten Stimmen. Ein Begleitstil bildet sich aus. Natürlich fehlt es auch nicht an Gegnern gegen diese Generalbaßpraxis. So unterscheidet z. B. Adriano Banchieri im Jahre 1609 Organisten, d. h. solche, die gutes Partiturspiel und die „Fantasia" pflegen, und Bassisten, die sich in ihrer Faulheit damit begnügen, einfach den Baß zu spielen. Diruta, Frescobaldi u. a. brechen eine Lanze für das Partiturspiel, das ihnen immer noch mehr gilt als das Basso continuo-Spiel[9]). Heinrich Schütz macht nur der Mode wegen einige Konzessionen an den Generalbaß, auf den er manchmal nur wenig Sorgfalt verwendet. Im Titel seiner „Geistlichen Chor-Music" heißt es[10]): „. . . Worbey der Bassus Generalis, auff Gutachten und Begehren / nicht aber aus Nothwendigkeit / zu-

---

[5]) Vgl. dazu Rietschel, a. a. O., S. 17 ff.

[6]) Vgl. Arthur Prüfer, Johann Herman Schein. Leipzig 1895 und Rietschel a. a. O.

[7]) Vgl. dazu z. B. Elias Nikolaus Ammerbachs „Orgel- oder Instrument-Tabulatur" vom Jahre 1571.

[8]) Nürnberg 1630.

[9]) Vgl. dazu Otto Kinkeldey, Orgel und Klavier in der Musik des 16. Jahrhunderts. Leipzig 1910, S. 210 f.

[10]) VIII. Band der Schütz-Ausgabe, herausgegeben von Philipp Spitta. Leipzig 1889.

gleich auch zu befinden ist /". In der Vorrede an den „günstigen Leser" stellt Schütz eindeutig fest, daß man sich erst nach gründlichsten kontrapunktischen Studien mit dem Basso continuo-Stil beschäftigen dürfe, ohne den man jedoch auch ein tüchtiger Musiker sein könne, nicht aber ohne die Beherrschung des Kontrapunkts. Das war im Jahre 1648. Aus derselben Erkenntnis heraus hat Samuel Scheidt sein „Tabulatur-Buch" [11]) partiturmäßig gesetzt, auf sorgfältige Führung der einzelnen Stimmen gesehen, vor allem auf einen „sonderlich schönen Baß" [12]), der also kein Generalbaß ist.

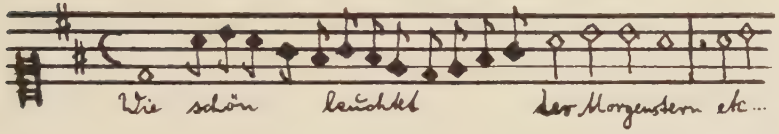
Seit 1640 erscheinen im Zuge der Entwicklung große Gesangbücher mit Melodie und Baß, die für Gemeinde und Organisten in gleicher Weise da sind, voran Johann Crügers „Praxis pietatis melica" (44 Auflagen), Johann Rists mannigfaltige Gesangbücher und im 18. Jahrhundert das „Geistreiche Gesangbuch" Freylinghausens (19 Auflagen). In demselben Maße wie sich hier Gesangbuch und Spielbuch des Organisten vereinigen, löst sich der Gemeindegesang von der ausschließlichen Führung durch den Chor, während dieser immer mehr Selbstzweck wird. Nachdem aber die Orgel den Sieg über den Chor in der Frage der Führung des Gemeindegesangs davongetragen hatte, vollzog sich rasch die Trennung von Spielbuch und Gesangbuch. Jetzt bekommen die Gesangbücher keine Melodien mehr, die Spielbücher keine Lieder (Texte). Es folgt die Zeit der in einem doppelten Sinne eigentlichen Choralbücher.

Rein äußerlich taucht das Wort ‚Choralbuch' im Sprachschatz der evangelischen Kirche zum ersten Male 1692 auf in Daniel Speers „Choral/Gesang-Buch / Auff das / Clavier oder Orgel / Worinnen aller brauchbaren Kirchen- und Hauß-Gesängen eigene / Melodeyen in Noten-Satz mit 2. Stimmen / als: Discant und Baß untereinander: Neben einem Anhang vieler auserlesener Arien, und Neu eingeführter Schöner Geist- / reicher Lieder auff allerley Fälle zu gebrauchen / . . ." [13]). Hier sind die Melodien erstmalig ohne Text geboten. Von Choralbuch und Chorälen wird aber auch gesprochen, weil der Sinn für Mensuralmusik und Figuralgesang im Schwinden begriffen ist. In seiner Vorrede „An den Großgünstigen Vielgeehrten Music-Freund" schreibt Speer: „Weil dann auch vil Choral-Gesänge so im Trippel-Satze sich befinden / bey theils Kirchen-Gemeinden nicht in demselbigen Valor gesungen werden / so muß ein Organist solches in acht nehmen / und nach der Gemeinde ihrem Singen nur sich richten / und mit seinem Ludiren ihnen vor und nachgehen". Auch äußert sich Speer schon über das pädagogische Ziel des Choralsatzes und Generalbaßspieles: „Weil dann das Choralschlagen ein Anfang zum General-Baß tractiren ist / als habe umb desto ehender inskünftige zu demselbigen zu gelangen / die Species oder Zieffern / samt den Semitoniis oder Tertien, welche gleichsam die Seele der Music und vor andern Stimmen herausgehöret werden / über die Baß-Noten gesetzt / ob schon zuweilen im Discant sich eben dieselbigen befinden / nur

[11]) Görlitz 1650.
[12]) Scheidt a. a. O., vgl. den Titel der 2. Auflage (1653).
[13]) Stuttgart 1692.

darumb / damit ein Incipient ſich bey Zeit an die Species, ſolche zu erkennen und in acht zu nehmen gewohne / und dadurch das Zufällige im weich und harten geſetzten Geſange rein greiffen lerne."

Daß derartige Beſtrebungen nicht vereinzelt daſtehen, zeigt die Geſchichte und die Praxis des Unterrichts in Harmonielehre. Die arienhafte Entſtellung der Melodien bei Speer, wie ſie beiſpielsweiſe der Anfang von „Wie ſchön leuchtet der Morgenſtern"



aufweiſt, ſchreitet bei anderen unter dem Einfluß des halliſchen und württembergiſchen Pietismus fort. Überall trifft man das „Ausgleichen" der Choräle an. Cornelius Heinrich Dretzel ſagt ja deutlich in der Vorrede ſeines „Evangeliſchen Choral-Buchs" [14]) unter Punkt 13: „Wird man Melodien finden, welche zuvor eine ungleiche Menſur gehabt, von mir aber in eine gleiche gerichtet worden . . ." Auch Johann Balthaſar König hat die Choräle in ſeinem „Harmoniſchen Lieder-Schatz" [15]) in ausgeglichener Form gebracht „zum Zweck ihrer Ausführbarkeit beim Gemeindegeſang" [16]).

Ähnliche Beſtrebungen findet man bezüglich der Harmoniſierung. Aus Georg Philipp Telemanns vermittelnder Stellung erſieht man die Lage ſeiner Zeit: „Die Harmonie iſt theils nach der alten, theils nach der neuern Ahrt . . . Es iſt von verſchiedenen begehret worden, ich mögte die Bäſſe durchgehends alſo verfaſſen, daß ſie ſich durch fremde und geſuchte Tone wälzten, ich habe es aber für dißmal lieber beym Natürlichen bewenden laſſen, jedennoch auch eben nicht die Pauken-Harmonie gebrauchen wollen" [17]). Nicht unweſentlich in dieſem Zuſammenhang iſt auch, was die Arnſtädter Konſiſtorialakten 1706 über Bachs Orgelſpiel zum Gemeindegeſang ſagen [18]). Dort wird Bach vorgehalten, „daß er bißher in dem Choral viele wunderliche variationes gemachet, viele frembde Thöne mit eingemiſchet, daß die Gemeinde drüber confundiret worden. Er habe ins Künfftige wann er ja einen tonum peregrinum mit einbringen wolle, ſelbigen auch außzuhalten, vnd nicht zu geſchwinde auf etwas andres zu fallen, oder wie er bißher im brauch gehabt, gar einen tonum contrarium zu ſpiehlen".

---

[14]) Nürnberg 1731. [15]) Frankfurt a. M. 1738.
[16]) E. E. Koch 7, S. 430.
[17]) „Faſt allgemeines Evangeliſch-Muſicaliſches Lieder-Buch". Hamburg 1730, S. 181 ff.
[18]) Bei Ph. Spitta, Johann Sebaſtian Bach. Leipzig 1873. I, S. 313.
[19]) Paul Kuntzen (1696—1757), Choralbuch 1748.

Das handschriftliche Choralbuch eines Lübecker Organisten[19]) beschreibt uns Wilhelm Stahl: „Die Ausgleichung der Noten von verschiedener Zeitdauer macht weitere Fortschritte: 14 Melodien, die 1705 noch rhythmische Form hatten, haben sie bei Kuntzen verloren". Es wurden „größere Intervalle mit Durchgangsnoten ausgefüllt" und die „Melodien in instrumentaler Weise durch Wechsel- und Durchgangsnoten, Vorschläge, Triller, Vorausnahmen verändert und verziert"[20]).

Eine wichtige Ergänzung hierzu bilden die Ansprüche, die in Organistenproben an das Choralspiel der Amtsbewerber gestellt wurden. Die Forderung der Beherrschung des Generalbaßspiels, die so alt ist wie der Generalbaß selbst und die schon bei Agazzari, Michael Praetorius (Syntagma Musicum III, S. 98 ff.) und später in den großen Generalbaßschulen des 18. Jahrhunderts (Mattheson, Heinichen u. a.) auftritt, erfährt eine Erweiterung insofern, als von dem Orgelspieler verlangt wird, „denn jedermann bekannten / und täglich-gebräuchlichen Choral-Gesang / welcher im Themate schon angezeiget worden / auf das andächtigste zu tractiren; einige Variationes darüber anzustellen / absonderlich aber denselben auf zweien Clavieren / deren eines starck / das andre gelinde angezogen / mit dem Pedal / in einer reinen / unvermischten / dreistimmigen Harmonie ohne Verdoppelung des Basses / herauszubringen"[21]).

Diese Beispiele aus der Blüte des Generalbaßzeitalters mögen genügen, um die Vorgänge im Choralspiel und Gemeindegesang zu skizzieren, an die im 19. Jahrhundert die Regenerationsbestrebungen anknüpfen. Ob zu Recht oder Unrecht als Verfallserscheinungen bezeichnet fanden nun die Schaffenstriebe der Organisten mit ihrer Variierlust eine gewisse Fortführung in den zahlreich erscheinenden Liederbüchern mit Klavierbegleitung, die freilich später mit zur Entfremdung vom Generalbaßspielbuch führten und die vierstimmig ausgesetzten Choralbücher vorbereiten halfen. Schon 1709 läßt Daniel Vetter in seiner „Kirchen- und Hausergötzlichkeit" „jedem Liede, das im einfachen Orgelsatz gegeben wird, eine ‚gebrochene Variation' für das Klavier folgen und verbindet so den Kirchengebrauch mit der damals reich gepflegten häuslichen Choralvariation"[22]). Und 1748 bringt Paul Kuntzen in dem oben erwähnten Lübecker Choralbuch die Sätze in „klaviermäßig freier Bearbeitung . . . abwechselnd zwei-, drei- und vierstimmig"[23]). In der Folgezeit erscheinen unzählige Sammlungen geistlicher Lieder, Oden und Arien mit Klavierbegleitung[24]). Johann Friedrich Doles gibt Melodien zu des Herrn Prof. C. F. Gellerts Geistlichen Oden und Liedern, die noch nicht mit Kirchenmelodien versehen sind, vierstimmig, mit untergelegtem

[20]) Lübeckische Blätter a. a. O. S. 510.

[21]) Vgl. Johann Mattheson, Große General-Baß-Schule. Oder: der exemplarischen Organisten-Probe. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Hamburg 1731, S. 37.

[22]) Friedrich Blume, Die evangelische Kirchenmusik. Potsdam 1931, S. 136.

[23]) W. Stahl a. a. O.

[24]) Vgl. dazu beispielsweise die Werke Rolles, Ph. E. Bachs, J. A. P. Schulz', J. A. Hillers u. a.

Texte und fürs Clavier mit beziffertem Basse zur privat und öffentlichen Andacht gesetzt“ [25]) heraus. Hier sind erst die vier Stimmen partiturmäßig auf vier Systemen gedruckt, darunter der ganze Text und dann noch auf zwei Systemen Melodie und bezifferter Baß, also alles gewissermaßen in doppelter Ausfertigung, ähnlich übrigens wie in Scheins Cantional vom Jahre 1627. Jedoch 1785 veröffentlicht derselbe Doles das erste vierstimmige Choralbuch, das zugleich für den Organisten wie für den Chor bestimmt und „zum leichtern Übersehen auf zwo Linienzeilen zum Singen und Spielen auf Orgeln und Clavieren, mit oder ohne Begleitung verschiedener Instrumente eingerichtet“ ist [26]).

Während Schein am Anfang der Entwicklung steht, wo die Trennung von Chor- und Orgelbuch unter der Vorherrschaft des Chores, aber dem zunehmenden Einfluß der Orgel erfolgt, verkörpert Doles das Ende dieser Entwicklung und den Beginn einer wieder allmählich wachsenden Wertschätzung des Chores und seines Satzstiles, aber jetzt ganz unter dem Primat der Orgel. Die Leipziger „allgemeine musikalische Zeitung“ schreibt in der Recension von Kittels „Vierstimmigen Chorälen“ [27]): „Da der Hr. Verfasser durch die vierstimmig ausgesetzte Begleitung seine Choräle auch für Singechöre brauchbar machen wollte . . .“ [28]). Hiermit wird die innere Begründung gegeben für das Ende des Generalbaßspielbuches. Die vier Stimmen werden ausgeschrieben, weil mit dem Fall gerechnet wird, daß der vierstimmige Chor auch einmal den Choral singt. Jedenfalls war dieses Verfahren einfacher, als wenn für den Chor, der ja sowieso den Choral damals wenig genug pflegte, noch neben den Spielbüchern besondere vierstimmige Chorbücher herausgegeben werden mußten.

Gleichzeitig werden aus jener Epoche die Klagen immer häufiger, daß die Fertigkeit im Generalbaßspielen mehr und mehr nachlasse. Ein Teil der Musiklehrer und Komponisten gibt dem Bequemlichkeitsdrang der jungen Generation dadurch nach, daß den Schülern nur ausgesetzte Choräle, allenfalls noch mit hinzugefügter Bezifferung vorgesetzt werden. Die anderen stemmen sich energisch dagegen, unterliegen jedoch bald, wenn auch die Spuren ihrer Satztechnik und ihres Theorieunterrichts bis zur Gegenwart reichen.

Den allmählichen Übergang zum vierstimmigen Aussetzen von Chorälen zeigt anschaulich Johann Christoph Kühnau, der in seinen „Vierstimmigen alten und neuen Choralgesängen“ [29]) die Mittelstimmen durch Punkte andeutet (Viertelnoten ohne Hals), während die beiden Außenstimmen in Halben notiert sind und der Baß noch beziffert ist. Ähnlich sieht die zweite Auflage von J. W. C. C. Sauerbreys Choralbuch [30]) aus: „Besonders vorteilhaft für nicht völlig Geübte in der Kunst reiner Harmoniefortschreitungen der einzelnen Stimmen sind die kleinen Viertelnoten, welche die Mittelstimmen in solchen Lagen angeben, wo leicht harmonische Fehler entstehen könnten“ [31]).

---

[25]) Leipzig 1758. [26]) Aus dem Titel; vgl. den bibliographischen Teil.
[27]) Altona 1803. [28]) 6. Jahrgang, S. 799. [29]) Berlin 1786.
[30]) Stade 1838. [31]) Allg. mus. Ztg. 43, S. 308 f.

Gegen diese Bestrebungen wendet sich u. a. noch 1825 Ludwig Ernst Gebhardi, der das 1820/21 schon vierstimmig erschienene Choralbuch von Michael Gotthardt Fischer nur mit Melodie und bezifferten Baß herausgibt, um die Musikschüler zum Nachdenken zu zwingen: „Mancher spielt aus einem gut beharmonirten und ausgesetzten Choralbuch mit nicht mehr Nutzen, als wenn er einen alten Klassiker mit der darneben befindlichen Uebersetzung lies't. Mit weit mehr Nutzen wir er aber ein bezifferten Choralbuch spielen“ [32]). Allmählich verschwinden jedoch die Generalbaßchoralbücher ganz; als letztes erscheint 1847 das „Choral-Melodien-Buch zum hannoverschen, lüneburgschen und hildesheimschen Gesangbuche . . . von Heinr. Enckhausen, Hof- und Schloßorganisten und Lehrer am Seminar. Hannover, Nagel.“ Erwähnt sei noch die dritte Auflage [33]) des oben genannten Choralbuchs von Sauerbrey, die wie die zweite nur Melodie und bezifferten Baß hat, während die erste Auflage vom Jahre 1831 schon vierstimmig war. Die letzten Spuren des Generalbaßzeitalters zeigen sich ferner noch in den Choralbüchern von Wilhelm Gerdes [34]), wo 5 Choräle nur mit bezifferten Baß stehen, für seine Schüler berechnet [35]), von J. G. Schubert [36]), der „für unterrichtliche Zwecke . . . den Bässen die Bezifferung beigefügt“ [37]) hat, und J. G. Lehmann [38]), der im Anhang „69 Choralmelodien mit bezifferten Baß von Joh. Seb. Bach“, das Schemellische Gesangbuch, darreicht, sowie von Schärtlich und Lange, die noch 1881 in der 6. Auflage ihres „Evangelischen Choralbuchs“ 27 Melodien mit bezifferten Baß versehen, „um den harmonischen Reichtum einer Choralmelodie möglichst zur Darstellung zu bringen“ [39]), von denen wiederum 7 Choräle nur Melodie und Baß, zwei davon sogar 9 und einer 7 verschiedene Bässe haben. In späteren Jahren werden gelegentlich noch für den Theorienunterricht einige beziferte Choräle herausgegeben, die aber keine direkten Beziehungen mehr zum Orgelchoralbuch und zur Spielpraxis im Gottesdienst haben.

[32]) „Evangelisches Choralbuch“. Erfurt und Leipzig 1825, Vorwort.
[33]) Nach 1860 erschienen. [34]) Aurich 1865. [35]) Vgl. Vorwort.
[36]) Cöslin 1867. [37]) Vorwort. [38]) Wittenberg 1869.
[39]) Vorwort zur 6. Auflage.

I.

Geschichte der Choralbücher (1785-1933)

1. Kapitel
Die Choralbücher von 1785-1820

(Von Doles bis Schicht — Die ersten einflußreichen vierstimmigen Choralbücher)

Die ersten, für den Organisten vierstimmig ausgesetzten Choralbücher sind in doppelter Hinsicht bedeutungsvoll für ihre Zeit: Durch den nunmehr eindeutig und klar aufgezeichneten Satz wird die Möglichkeit einer Verwendung sowohl für ein Begleitinstrument, wie auch für vierstimmigen Gesang oder für vier selbständig geführte Instrumente vorbereitet. Zum anderen sind gerade die ersten vierstimmigen Choralbücher von hervorragenden Komponisten und Musikern herausgegeben worden, sodaß diese Bücher teilweise ein ganzes Jahrhundert hindurch einer Vielzahl von Epigonen als Vorbilder dienten. So ist z. B. Hillers Choralbuch „fast hundert Jahre lang das normierende officiöse Choralbuch für das Königreich Sachsen gewesen“ [1]) und hat „der Rinck'sche Choralsatz, mit aller sentimentalen Lieblichkeit des Rationalismus, mit seinen Zwischenspielen . . . etwa 50 Jahre hindurch Deutschland beherrscht“ [2]).

Die ersten vierstimmigen Choralbücher wurden aber auch mit deshalb grundlegend und richtungweisend, weil sie eben die ersten waren. Man versuchte, sie durch Erlasse kirchlicher oder politischer Behörden allgemein in bestimmten Landesteilen einzuführen und durch Privilegien vor ihren Konkurrenzchoralbüchern zu schützen, und drängte dadurch auch die Menge der handschriftlichen Choralwerke zurück. So wurde z. B. Christmanns und Knechts Choralbuch 1799 „gnädigst verordnet“ [3]) und verdrängte infolgedessen das württembergische Choralbuch vom Jahre 1792; das bayrische Choralbuch 1820, ebenfalls von Knecht verfaßt, war in Bayern amtlich von 1820 -1854 einge-

[1]) Zahn 6, S. 374. [2]) Kümmerle 3, S. 79.

[3]) Vgl. den Titel (siehe im bibliographischen Teil unter 1799). Hier sei darauf hingewiesen, daß außer den unter Literatur genannten Titeln und deren Abkürzungen ein Name mit einer Jahreszahl immer ein Choralbuch angibt, dessen genauer Titel im bibliographischen Teil unter der betreffenden Jahreszahl zu finden ist. Werden aber ein oder mehrere Choralbücher eines bestimmten Autors gesucht, so kann das am Schlusse befindliche Namenregister Wegweiser sein.

führt[4]). In Sachsen sind es die drei Thomaskantoren Doles, Hiller und Schicht, und zwischen den beiden letztgenannten noch der Merseburger Musikdirektor Werner, die in ihrem Lande für Choralbücher sorgen; für Thüringen ist Kittel und sein Schüler Umbreit zu nennen. Kittel selbst schrieb zwar nur ein Choralbuch „für die Schleswig-Holsteinischen Kirchen“[5]), als er eine Reise nach Altona machte. Umbreits Werk erfuhr sogar 1879 noch eine Umarbeitung. In Berlin und Kurhessen gaben Kirnbergers Schüler Johann Christoph Kühnau und Johann Gottfried Vierling als erste vierstimmige Choralbücher heraus. Einige unbedeutendere Werke erschienen noch in der Provinz Sachsen, Weimar, Hessen und Oldenburg.

Um die Jahrhundertwende zum 19. Jahrhundert übten den größten Einfluß die Choralbücher der drei oben genannten Thomaskantoren aus, Doles' Choralbuch, weil es das erste[6]), Hillers, weil es mit seiner dem Zeitgeschmack Rechnung tragenden Harmonisierung das beliebteste und verbreitetste, und Schichts, weil es das umfangreichste war.

Die Gründe, die Doles zur Herausgabe seines „Vierstimmigen Choralbuchs“ veranlaßten, hat er in seinem Vorwort so zusammengefaßt: „1) Denen Schuldienern auf dem Lande zu zeigen, wie sie ihren Schulkindern die Melodien der Kirchengesänge entweder durch öfteres Vorsingen oder durch Aufschreibung derselben an eine Tafel nach Noten richtig und durchgängig gleich beybringen können; 2) Denen Cantoribus in Städten, zumahl wo Singchöre sind, Gelegenheit zu geben, wie sie nicht nur ihre Schüler zu durchgängig gleichen und richtigen Melodien der Lieder im Sopran, sondern auch zu den Mittelstimmen im Alt und Tenor, und zu einem natürlich fließenden Baß, mithin zu einem vierstimmig harmonischen Gesange in den Schulen, in den Kirchen, und an allen Orten, wo Choräle von Chören zu singen sind, jedoch nicht auf eine schreyende sondern sanft ziehende Art gewöhnen, und dadurch sich und die Zuhörer bewegen und erbauen können; 3. Denen Organisten und Liebhabern geistlicher Gesänge auf dem Clavier nicht nur die Lieder in naher aneinander liegender und auch zerstreuter Harmonie nach dem Umfang jeder Singstimme in Noten vor Augen zu legen, sondern auch diese noch mit Ziffern unter den Baßnoten zu versehen, damit sie solche nach bloßen Ziffern vier fünf und sechsstimmig spielen können.“ Hierzu ist nur hinzuzufügen, daß Doles doch mehr den Instrumentalstil bevorzugt, als es nach dem Gesagten scheint. Seine Melodien sind durch instrumentale Verzierungen, Mordente, Vorschläge und Triller, diese besonders auf dem vorletzten Ton der einzelnen Zeilen bedenklich entstellt.

Gegen derartige Entstellungen wendet sich Johann Adam Hiller. Aber er mußte sich sagen lassen, daß er die Melodien auch „nicht recht ächt wiedergegeben“ und vor allem „die Choräle in oder aus den alten Tonarten auf eine unverantwortliche Weise ihrer Eigen-

[4]) Zahn 6, S. 399. [5]) Vgl. den Titel 1803.
[6]) Vgl. auch meine Einleitung, S. 14 f.

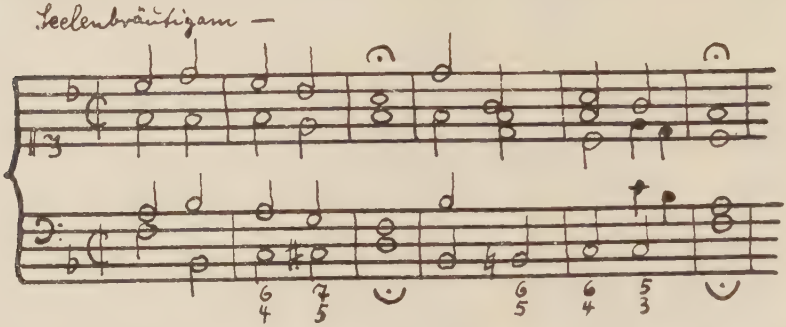
thümlichkeit beraubt“ [7]) habe. Es waren ihm „immer anstößig 1. Die unnützen Wiederholungen bald einzelner Wörter, bald ganzer Zeilen; 2. die unschicklichen, gar nicht in unsern rhythmischen Choral gehörigen melismatischen Dehnungen unbedeutender Sylben“ [8]). Also z. B. läßt Hiller die Wiederholung der letzten Zeile des Liedes „Lobt Gott, ihr Christen allzugleich“, nämlich „und schenkt uns seinen Sohn“ weg und beseitigt die „unschickliche Dehnung“ auf dem Worte „Schar“ in der vierten Zeile des Liedes „Gelobet seist du, Jesu Christ“. Auch hinsichtlich des Rhythmus legt Hiller Hand an die Choräle. Er bringt nur „wenig Melodien im Dreyzweyteltact“ und bemerkt dazu, „daß man sich hüten müsse, die dreytheilige Bewegung allzufühlbar werden zu lassen“; man „verlängere keine Note durch einen Punct . . ., so wird das tanzmäßige, woran ohnedem die Poesie mehr Schuld ist als die Melodie, wohl schwerlich bemerkt werden“ [8]). Schließlich äußert sich Hiller noch „Über die alten Tonarten, und ihren heutigen Gebrauch“ [9]): „Man würde alsdann gewahr werden, daß man sie blos als Modificationen einer einzigen Tonleiter ansehen, oder harmonisch alle auf eine oder die andere unserer heutigen Tonarten, dur und moll, zurückführen könne . . . Noch einen andern Nachtheil zogen sich die lieben Alten durch ihre unnöthige Gewissenhaftigkeit zu. Ihre Gesänge, ihre Compositionen bekamen eine gewisse Härte, Rauhigkeit und Steifheit, die man besonders in den Melodien der Dorischen Tonart, bey den Liedern: Mit Fried und Freud — Jesus Christus unser Heiland — Christ ist erstanden — Christ lag in Todesbanden — gewahr wird . . . Ich habe die Spuren des Alterthums gelassen, wo sie Ehrfurcht verdienten, und sie weggewischt, wo sie von keiner Bedeutung waren.“ Und folgerichtig lauten Hillers Sätze über die Harmonisierung [10]): „Ob ich gleich über die sehr einfache, zugleich aber Armuth verrathende Manier der Alten mich immer gefreut habe, mit welcher sie ganze Chorale mit bloßen Dreyklängen, Sextenaccorden, und wenn es hoch kam, einem Quintquartenaccorde schrieben: so empfindet man doch auch gar sehr, daß ihr Satz dadurch eine gewisse Steifheit, oder gar Plumpheit bekommt, woran wir heut zu Tage kein Vergnügen mehr finden können. Wenn die Harmonie, seit jenen Zeiten, sich so ansehnlich bereichert hat; wenn die Verwechslung der Accorde sie mannigfaltiger, und die Fortschreitung der Stimmen geschmeidiger macht; wenn eine zu rechter Zeit angebrachte Dissonanz das Gefühl weckt, und alles um und neben sich auffrischt: wer sollte es verbieten, beym Chorale davon Gebrauch zu machen?“

So kann es nicht wundernehmen, wenn E. E. Koch mit Bezug auf Hiller von einer „radikalen Vertilgung aller Klänge an das Alte“, von „monotonem viertheiligem Takt“ und von „modernen Tonarten“ spricht [11]), oder wenn Koch-Dommers Lexikon sein Choralbuch ein „seichtes, wässeriges . . ., den Organisten gerade mund-

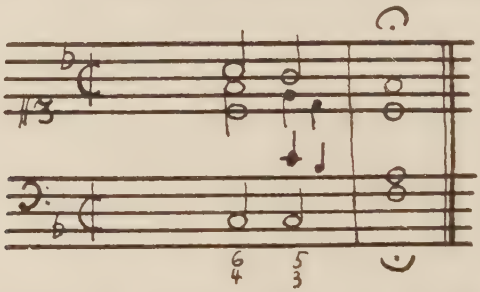
---

[7]) Eutonia 4, S. 210 ff. [8]) Vorrede seines Choralbuchs 1793.
[9]) Nachtrag zum allgemeinen Choral-Melodienbuche. Leipzig, 1794, 4. Abtheilung.
[10]) Vorrede zum Choralbuch. [11]) a. a. O. 7, S. 415.

gerechtes" nennt[12]). Ein kurzes Beispiel, die beiden ersten Zeilen des Chorals „Seelenbräutigam", möge das bestätigen:



Der Baß liebt die Chromatik, auch wenn dadurch Quartsext- oder Septimenakkorde entstehen, ja vielleicht gerade deshalb. Und die Mittelstimmen haben wenig Fluß; der Alt „bewegt" sich meist auf der Tonika, der Tenor häufig nur zwischen Terz und Quinte. Etwas Bewegung ist am Schluß des gegebenen Beispiels in Gestalt der sogenannten Hillerschen Terzen vorhanden, die den Alt stufenweise von der Terz der Dominante in die Quinte der Tonika hinabführen:



Ähnliche, für selbständige Stimmführung sorgende, geradezu stereotype Wendungen finden sich mehrfach bei Hiller, der ja das Choralbuch ursprünglich für seinen Singchor, sein Alumnäum — die Thomasschule — in vierstimmiger Partitur geschrieben, bald jedoch die Partitur „zur Bequemlichkeit der Orgel- und Clavierspieler, auf zwo Linien"[13]) zusammengezogen hat, allerdings mit der Bemerkung; „Nach der Bequemlichkeit des Spielers konnte ich mich nicht richten, ohne den eigentlichen Gang der Baßstimme zu verderben . . . Es ist ein ganz verkehrtes Benehmen, wenn man den Choral als ein Notenexempel ansieht, womit sich Anfänger des Generalbasses üben sollen"[13]). Durchaus gegenteilige Auffassungen hierüber finden sich jedoch in einer ganzen Reihe Choralbücher späterer und auch schon früherer Zeit, die den Choral als Übungsmaterial für den Theorieunterricht oder das Orgelspiel ansehen. So heißt es im Titel von Herrlings Choralbuch[14]): „Für Anfänger im Orgelspielen",

[12]) a. a. O., S. 155 ff. [13]) Vorrede zum Choralbuch. [14]) Altdorf 1841.

oder im Vorwort von Hechts Choralbuch[15]): „Ganz einfach, darum bequem spielbar und harmonisch leicht verständlich . . . Die schwierigen Tonarten sind möglichst vermieden".

Gegenüber solchen Beispielen ist der unter italienischem Einfluß stehende Hillersche Choralsatz doch noch inhaltreicher und geschmeidiger zu nennen, der gerade mit seiner Gefälligkeit Süddeutschland und die Schweiz beeindruckte, wo unter Kocher, Silcher und Nägeli vierstimmiger Gemeindegesang angestrebt wurde.

Nach Hillers Tode wurde dieses sein Choralbuch noch über 60 Jahre lang von den verschiedensten Seiten in den mannigfaltigsten Formen neu bearbeitet und herausgegeben, teilweise nur mit Melodie und beziffertem Baß, teils nur für Singstimmen in Partitur oder einzelnen Stimmheften, teils in großem Format oder in kleinem, als sogenanntes Taschenchoralbuch, teils mit und ohne Zwischenspiele, die ja Hiller selbst noch nicht hatte. An dieser Stelle sei nur Johann Adolph Trubes „Choralbuch nach Hiller"[16]) erwähnt, das nach dem Vorwort weiter nichts als ein Hiller mit Zwischenspielen sein will. Darin sind „die Choräle treu nach Hiller"[17]) geboten, nur sind die oben erwähnten Terzenfortschreitungen (im Alt und Tenor) beseitigt[18]).

Hillers Schüler Johann Gottfried Schicht gibt 1819 ebenfalls ein „allgemeines" Choralbuch heraus. Nun ist bei Hiller „allgemein" nur mit Bezug auf alle sächsischen Gesangbücher gemeint, während Schicht sein Choralbuch in der Absicht schreibt, daß es „überall in deutschen evangelischen Kirchen als vollständig gebraucht werden könnte. Zu diesem Zweck" — fährt Schicht in der Vorrede fort — „verglich ich alle, nur irgend zu erlangende, deutsche Gesangbücher, und alte und neue Choralbücher sorgfältig". Im ganzen hat Schicht 61 Gesangbücher und 42 Choralbücher „zu Rathe gezogen". Außerdem — so schreibt er weiter — „wo ich zu einem Liede entweder gar keine, oder doch keine nicht blos für das Versmaaß, sondern auch für den Inhalt und Ausdruck passende Melodie fand, da schrieb ich selbst eine neue, wodurch nicht weniger als 306 neue Melodien entstanden sind". Das ist also, da das Choralbuch im ganzen 1285 Melodien enthält, fast ein Viertel des Gesamtinhalts. Zahn bemerkt allerdings dazu[19]): „Unter den 306 Melodien, welche Schicht durch ein S als von ihm komponiert bezeichnet hat, befinden sich 8, welche erweislich nicht von ihm herrühren . . . Dieser Umstand läßt auf große Sorglosigkeit oder Leichtfertigkeit schließen und macht die Autorschaft Schichts bezüglich der übrigen mit S bezeichneten Melodien einigermaßen unsicher."

Was Schichts Sätze anbelangt, so kann man eine gewisse Ähnlichkeit mit denen Johann Sebastian Bachs feststellen. Die einzelnen Stimmen sind nicht nur bewegt und weit selbständiger geführt als bei Hiller, sondern weisen ausgeprägte Linienführung auf, na-

---

[15]) Stettin 1880. [16]) Waldenburg 1838. [17]) Ur 2, S. 35 ff.

[18]) Die späteren auf Hiller fußenden Choralbücher werden zusammenfassend im 4. Kapitel dieses Abschnitts behandelt.

[19]) 6, S. 395.

mentlich der Baß, verbunden mit teilweise kühner Chromatik der Mittelstimmen. Da das Choralbuch Schichts ja auch in erster Linie für Chorgesang bestimmt ist, hat es überhaupt durchgehend polyphonen Charakter.

Zwischen Hiller und Schicht ist noch der Merseburger Musikdirektor und Domorganist Johann Gottlob Werner zu erwähnen. Hinsichtlich der Auswahl und Fassung der Melodien folgte J. G. Werner hauptsächlich Hiller; der Satz dagegen war von ihm ausschließlich „für die Orgel“ [20]) bestimmt. Besonderen Nachdruck legte er dabei, dem Geiste seiner Zeit entsprechend, auf die Zwischenspiele, die als ziemlich lang und wenig schön bezeichnet werden müssen. Sie sind alle über einen Leisten gemacht, meist 2- oder 3stimmig und durchweg imitationsmäßig [21]).

Kurz vor Werner erschien das für Sachsen und Sachsen-Thüringen bestimmte Choralbuch Karl Gottlieb Umbreits. Umbreits Lehrer, Johann Christian Kittel, hatte 1803 ein Schleswig-Holsteinsches Choralbuch unter Wahrung Bachscher Tradition im strengen Satz und kontrapunktischen Stil geschrieben, was allerdings zur damaligen Zeit keinen rechten Anklang mehr fand, wie z. B. aus einer Besprechung in der Leipziger „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ hervorgeht [22]).

Umbreit selbst nimmt nun eine zwischen seinem Lehrer und Hiller vermittelnde Stellung ein, indem er des ersteren Einfluß auf seine eigene Satztechnik nicht verleugnet, sich aber auch andererseits nicht den Harmonien und Melodien Hillers und der neuen Zeit verschließt. Sein Choralbuch, das, ursprünglich für alle sächsischen Gesangbücher geschrieben, 332 Melodien zu 3830 Liedern enthält, wurde 1879 „auf hohe Anordnung revidirt und zeitgemäß redigirt“ [23]) eigens nur für das Herzogthum Sachsen-Gotha, wodurch sein Inhalt auf weniger als die Hälfte zusammenschmolz. Diese Ausgabe ist jedoch an den Erneuerungsbestrebungen der vorhergehenden Jahrzehnte spurlos vorübergegangen, sodaß Zahn von ihr mit Recht schreibt [24]): „Das Buch bewegt sich in ausgefahrenem Geleise“.

Neben der Kittelschen Schule macht sich Bachscher Einfluß bei Kirnbergers Schülern Kühnau und Vierling bemerkbar. Kühnaus Choralbuch müßte eigentlich das „Kirnberger-Kühnauische“ [25]) heißen, da die Sätze beim Unterricht in der „Kunst des reinen Satzes“ durch die Zusammenarbeit zwischen Meister und Schüler entstanden. Hinsichtlich der Melodien hat Kühnau „vornehmlich dahin gesehen, welches die richtige Melodie sey; wobey alle unnöthige Ausdehnungen der Sylben weggelassen worden, weil sie für den öffentlichen Gottesdienst nicht taugen“ [26]). Natürlich handelt es sich bei der Wiederherstellung der richtigen Melodiefassungen nur um die Tonfolge, nicht

[20]) Vgl. den Titel zu seinem Choralbuch 1815.
[21]) Alles Nähere über die Zwischenspiele siehe im 3. Kapitel des II. Abschnitts, Teil B.
[22]) 6, S. 503. [23]) Vgl. den Titel. [24]) 6, S. 503.
[25]) Eutonia 4, S. 205 ff.

etwa um den früheren originalen Rhythmus, und auch da noch unvollkommen, da ja Kühnau noch Varianten beigibt, „um es" — das Choralbuch — „aber doch allgemein brauchbar zu machen" [26]).

Die Kühnausche Fassung der Melodien setzt sich nun in Norddeutschland und teilweise auch in Schlesien so durch, daß das Choralbuch ein ganzes Jahrhundert lang in 10 Auflagen erscheint (10. Auflage 1885) und maßgebenden Einfluß ausübt. Kühnaus Sohn Friedrich Wilhelm, der die zweite Auflage 1817 herausgibt, läßt dort die Varianten weg; mindestens von der 6. Auflage (1837) an erhält das Choralbuch Zwischenspiele, die in 9. und 10. Auflage von Karl Hauer bearbeitet sind.

Drei Jahre nach Kühnau veröffentlicht Johann Gottfried Vierling sein Choralbuch, das in Kurhessen (Hessen-Kassel) und zum Teil auch in Thüringen (Schmalkalden) Verbreitung erlangte. Auch er übt weitgehende Zurückhaltung, „als gerade in seiner Zeit die stärkste Stillosigkeit auch auf der Orgel sich breit machte und Charlatane wie der Abt Vogler, Knecht u. a. mit ihren „Gemälden der Natur", ihren „Jüngsten Gerichten", „Donnerwettern" u. dgl. die Begriffe der Menge über das, was Orgelstil ist und was nicht, in unglaublicher Weise verwirrten" [27]). Vierling verlangt vom Organisten ein „möglichs einfaches, streng kirchliches Orgelspiel . . . Er spiele daher seinen Choral während dem Gesange ohne viel Tändeleyen vierstimmig . . . Wer ja seinem Trieb, während dem Choralspiel stets zu lärmen, zu laufen usw. nicht widerstehen kann, der tue es wenigstens bei sehr bekannten Liedern, wovon er versichert ist, daß die Gemeinde nicht irre wird. Doch bedenke er immer, daß er in der Kirche ist . . ." [28]).

Vierling wendet sich ferner gegen zu häufige Dissonanzen und chromatische Akkorde, besonders gegen die Chromatik im Baß. Immerhin kann auch er sich nicht ganz den Zeiteinflüssen der Romantik entziehen. Er hat „ein Melodien-Register beygefügt, welches anzeigt, ob eine Melodie freudige oder traurige Empfindungen ausdrückt" [29]). Entsprechend sind die Melodien zu den einzelnen Texten zu wählen. Auch die Gemeinde soll mit Ausdruck, bald lauter und bald leiser singen; und der Organist „begleite den freudigen Text durch muntere, doch dem Orte angemessene, Zwischenspiele, und höhere und schärfere Register, wie auch mit mehr consonirenden Accorden; den traurigen, durch langsamere Zwischenspiele . . . durch tiefere Register und mehrere Dissonanzen" [30]).

Fast genau so drückt sich das Württembergische Choralbuch 1792 aus [31]): „Bei ruhigen Empfindungen müssen viele consonirende und lauter ungesuchte Accorde gewählt werden; bei traurigen und klagenden kann man schon mehrere Dissonanzen, und viele tiefe Töne anbringen; bei frohen nimmt man volle, aber unge-

---

[26]) Vorrede; alles Weitere zur Frage der Varianten siehe im 1. Kapitel des III. Abschnitts.

[27]) Kümmerle 3, S. 794.

[28]) Si 32, S. 131 ff und 141 ff, wo „Ein Lebensbild" Vierlings mit Zitaten aus dem Vorbericht seines Choralbuchs gegeben wird.

[29]) Vorbericht. [30]) Vorbericht. [31]) Vorerinnerung.

künstelte Harmonien; bei schreckhaften kühne Harmonien und unerwartete Ausweichungen in entfernte Tonarten. Die Zuversicht erfordert kräftige, der Zweifel traurige und etwas unbestimmte Harmonien, wo sich die Folge der Accorde nicht sicher errathen läßt."

Hier steht also ganz und gar die Empfindung, das Gefühl im Mittelpunkt. Allerdings soll sich das Gefühl nicht in der Ausnutzung aller barocken und gekünstelten Spielmöglichkeiten erschöpfen; es wird vielmehr von dem Herausgeber jenes Choralbuchs, Johann Wilhelm Keßler, „möglichste Simplicität" und „reine Harmonie" gefordert, weil „bei der langsamen Bewegung auch der kleinste Fehler merklich wird" [31]). Denn der Choral soll ja nur langsam gesungen werden. „Tausende können sich durch ihn vereinigen, ihre Empfindungen auf eine harmonische Art zu äußern, und die Gefühle eines jeden Einzelnen werden verstärkt, indem er so viele um und neben sich dieselben Empfindungen ausdrücken hört" [31]). Immerhin sollen die Gefühle nicht übertrieben sein. Der württembergische Pietismus lehnt hier übermäßige Schwülstigkeit ab: „Durch Verzierungen, Läufer, modische Schnörkel, unzeitige Künsteleien u. dgl., wodurch mancher den feierlich-erhabnen Choral zu verschönern glaubt, geht die sonst so große Wirkung desselben ganz oder doch größtentheils verloren" [32]). Auch die Zwischenspiele sollen einfach und möglichst gleich lang sein und nur schlicht in den Anfangston der folgenden Zeile überleiten. „Denn viele, sogar nicht mehr angehende, Choralspieler wähnen, wenn die Gemeinde schweige, müßten sie ihre ganze Fertigkeit auskramen, und Amtshalber ein buntes Gewühl von Tönen erregen, toben, rasen, und jedem sanften Gefühle Trotz bieten; oder doch alle zu ersinnende Künsteleien anbringen, die ungewöhnlichsten Harmonien wählen, in möglichst geschwinder Bewegung häufig chromatische Fortschreitungen einmischen, und dabei die lächerlichsten Anspielungen auf den Text machen" [32]). Das Choralbuch selbst bringt überhaupt keine Zwischenspiele; diese sollen aus eigener Erfindung heraus gespielt werden. Im übrigen ist die Ähnlichkeit dieses Choralbuchs mit seinem Nachfolger, dem von Christmann und Knecht, von dem es ja gänzlich verdrängt wurde, sehr groß.

1799 sagt Knecht [33]) in der Einleitung: „Der Choral ist der einfachste und langsamste Gesang, der nur gedacht werden kann". Der Vorsänger soll ihn stets „feierlichlangsam" singen. Für den Orgelsatz wird „edle Einfalt" und ein „wirklich baßmäßiger und majestätischer" Baß gefordert. Gleichzeitig ist der Satz auch für vierstimmigen Gesang gedacht, wie schon beim vorhergehenden württembergischen und beim nachfolgenden bayrischen Choralbuch 1820, da ja in Süddeutschland Versuche um den vierstimmigen Gemeinde-

[32]) Vorerinnerung.

[33]) So will ich das Choralbuch von Christmann und Knecht 1799 der Einfachheit halber bezeichnen, zumal ja Christmann, von Beruf Pfarrer, den geringeren Anteil an der Herstellung des Choralbuchs hatte und Knecht als Komponist (Singspiele, Melodramen, Choräle usw.) und als Theoretiker (Terzenbauschematismus) für den Musiker ein Begriff ist.

gesang angestellt wurden. Doch hat der Knechtsche Satz ängstliche alle an selbständige Stimmführung anklingenden Wendungen, Vorhalte usw. vermieden, damit auf keinen Fall die Aussprache darunter leide. Die Harmonisierung will in erster Linie ausmalen; sie bedient sich deshalb besonders chromatischer Fortschreitungen in allen Stimmen, sanft gleitender Übergänge, Unisonos bei pathetischen Stellen, zahlreicher Septimenakkorde, vor allen verminderter, und zwar auf allen Stufen; Quartsextakkorde kommen auch häufig vor [34]). Darüber hinaus wird die Bedeutung der Tonmalerei und der musikalischen Ausdrucksgestaltung im Knecht'schen Sinne an der Tatsache klar, daß jeder Choral durch ein vorangesetztes Schlagwort charakterisiert wird zur genauesten Fixierung der Affekte, die die einzelne Weise erwecken soll. Da finden sich u. a. Worte wie „stöhnend", „jammernd", „geistvoll", „mit Himmelsvorgefühl", um nur einige zu nennen [35]).

Auch das bayrische Choralbuch 1820 hat ganz ähnliches Aussehen. Die „Eutonia" [36]) wundert sich nur, daß mit der Ausarbeitung dieses Werkes ein „Ausländer" beauftragt worden ist; denn der Württemberger Knecht galt ja damals für Bayern als Ausländer. Während im ersten Choralbuch Knechts von 266 Melodien 97 von diesem stammen, sind es hier 84 von 192 Chorälen. Diese Schöpfungen Knechts sind sehr trocken und fade, wenn nicht leierig zu nennen, bei denen „nur um des Namens Choral willen lange Noten daraus geworden" sind, wie der bayrische Hymnologe Ludwig Krausfold bemerkt [37]).

Alle diese, für Württemberg in besonderem Maße charakteristischen Erscheinungen auf dem Gebiete des Choralgesanges und Choralsatzes zu Beginn des 19. Jahrhunderts sind auch in anderen Landesteilen Deutschlands zu finden. Sah man, wie in Süddeutschland einseitig verstandener Ausdruck und Gefühl die Impulse der Kirchenmusik waren, so erlebt man geradezu einen „Triumph der Empfindsamkeit" [38]) in dem Werke des Eislebener Organisten Carl Güntersberg: „Anleitung die vorzüglichsten Choräle zweckmäßig mit der Orgel zu begleiten, um dadurch religiöse Empfindungen der Gemeine, mit Rücksicht des Textes, durch mannigfaltigere Harmonien, zu erwecken, zu leiten und zu unterhalten" [39]). Hier sind „zur Beförderung eines mehr harmonischen, geschmackvollen und wahrhaft erhebenden Orgelspiels . . . zu einer wahrhaft religiösen und innigen Andacht" [40]) die Choräle mehrmals (2 8 Strophen) harmonisiert. Um „Empfindungen" auszudrücken, gehört „außer gewählter Harmonie und schicklichen Übergängen auch eine kluge

---

[34]) Vgl. dazu die bei Kümmerle I, S. 784 f abgedruckten, für Knecht besonders bezeichnenden zwei Choralsätze.

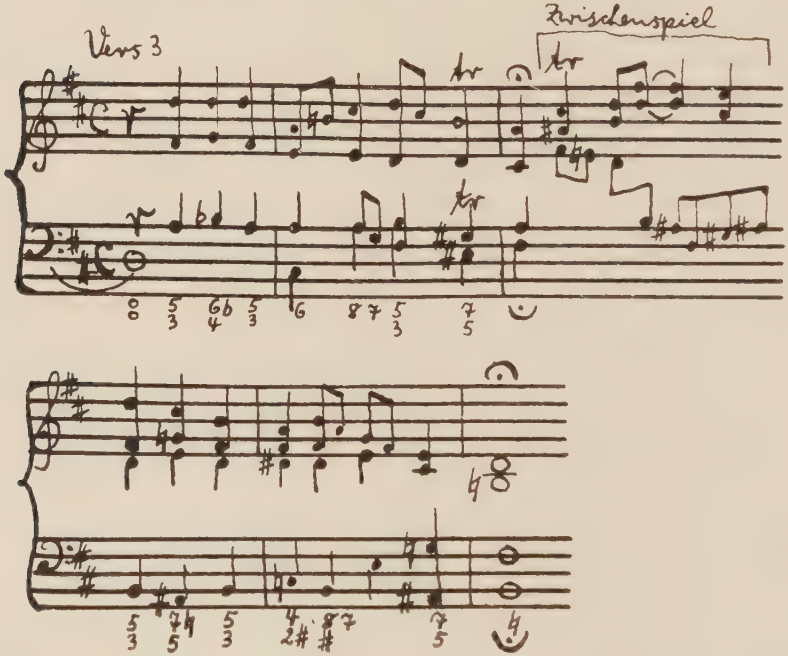
[35]) Alle derartigen Schlagwörter sind zusammenfassend im II. Abschnitt, Kapitel 1 g behandelt.

[36]) 7, S. 156 ff. [37]) Eutonia 7, S. 156 ff. [38]) Goethe.

[39]) Zwei Hefte. Meißen 1815. (Ein Exemplar befindet sich im Dom zu Halle.)

[40]) Vorrede zum 1. Heft.

Wahl der Regiſter“ [41]) zum Choralvortrag. Dem Verfaſſer ſcheint es aber mehr auf allgemeine Empfindungen anzukommen als auf beſtimmte Tonmalerei eines dazugehörigen Textes. Unter die einzelnen Strophen der 24 gebotenen Choräle iſt weder Text gelegt, noch angedeutet, ob nur eine beſtimmte Textſtrophe zu einer beſtimmten Harmoniſierung geſungen werden ſoll oder darf. Mit „gewählten Harmonien“ will der Verfaſſer in erſter Linie nur Abwechslung ſchaffen; daher die mehrfachen Harmoniſierungen einer Melodie und daher auch ſtets die Durchharmoniſierung der gleichlautenden Anfangszeilen (Repriſen). Daß man dabei die gekünſteltſten und geſuchteſten Harmonien vor ſich hat, iſt nur zu verſtändlich. Ein kurzes Beiſpiel möge hier für ſich ſprechen, die erſte Zeile der dritten Strophe von „Ein feſte Burg iſt unſer Gott“:



Man ſieht hier deutlich das beinahe ängſtliche Beſtreben, ungewohnte, noch nicht verbrauchte Akkorde zu wählen, ohne zu bedenken, daß alle derartigen weichlichen oder verblüffenden Harmonien viel ſchneller verbraucht ſind und farblos werden als beiſpielsweiſe die Sätze eines Eccard oder Bach, nicht zu reden von Luthers Melodie und Text, deſſen Kraft gerade in der dritten Strophe: „Und wenn die Welt voll Teufel wär“ bei Güntersberg durch gefühlvolle „Empfindung“ und Schwäche gänzlich gebrochen wird und von deſſen Geiſt dieſe Zeit wenig genug noch verſpüren läßt.

[41]) Anzeige über den Regiſterzug der Orgel, in Heft 2.

2. Kapitel
Die Choralbücher von 1820-1843

(Von M. G. Fischer bis Hentschel — Der Einfluß der Seminarien)

In der nachbachischen Zeit löst sich die früher so enge musikalische Bindung zwischen Kirche und Schule. Neben der Kirche wird die Schule immer mehr Träger des Choralgesangs. Waren im 16. und 17. Jahrhundert für Kirche und Schule die bedeutendsten Komponisten auch als Herausgeber von Choralsammlungen tätig, so finden wir im 19. Jahrhundert das Choralbuch zumeist als eine Angelegenheit von Schulmännern, die gleichzeitig den Organistendienst zu versehen hatten. Die von 1785 bis 1820 erschienenen Choralbücher sind noch zum größten Teil von hervorragenden Musikern und Komponisten gearbeitet worden, die ein für die Musikwelt bedeutendes Amt bekleideten, wie z. B. Kühnau, Hiller, Schicht u. a. In dem dann folgenden Abschnitt von 1820 bis 1843 und auch später nimmt sich in erster Linie die Lehrerschaft, insbesondere an den allerorten entstehenden Seminarien und Präparandenanstalten, den Ausbildungsstätten der Schullehrer auch als Organisten und Kantoren, der Choralpflege, des Gemeindegesangs und des Orgelspiels an.

Das Gewand dieser Choralbücher wird nun durch den nicht eben neuen Gedanken mit bestimmt, daß der Choralsatz dem Unterricht dienen soll, wenn auch in verschieden starkem Maße. Einige Choralbücher sind in erster Linie zum Seminargebrauch und erst danach auch zur Benutzung im öffentlichen Gottesdienst geschrieben [1]), andere verbinden die gottesdienstlichen Erfordernisse gleichmäßig mit den unterrichtlichen Ansprüchen, und schließlich gibt es welche, die nur für die praktische Verwendung in der Kirche geschrieben sind, aber dennoch als Beispielsammlung und Übungsstoff für Theorieunterricht und Orgelspiel verwendet werden.

Auch Bach benutzte ja die Choräle im theoretischen Unterricht, der stets mit dem praktischen verbunden wurde. Carl Philipp Emanuel Bach [2]) und Forkel [3]) schildern anschaulich, wie der Meister

---

[1]) Wie z. B. das ungedruckt gebliebene Autograph von Carl Loewe: „Musikalischer Gottesdienst oder Anweisung für alles das, was in der evangelischen Kirche von Cantoren und Organisten verlangt wird. Zugleich ein vollständiges Choralbuch mit Vor-, Nach- und Zwischenspielen. Zunächst zum Gebrauch in Seminarien und zum Selbstunterricht, methodisch bearbeitet . . . Stettin" (1851). Das ist eine in 27 Paragraphen eingeteilte allgemeine Musiklehre und Orgelschule, in der die Choräle teils vierstimmig, teils nur mit Melodie und beziffertem Baß als Beispiele dienen.

[2]) In einem Brief an Forkel vom 13. I. 1775, veröffentlicht von Max Schneider in den: Bach-Urkunden. Veröffentlichungen der Neuen Bachgesellschaft, Jahrgang 17, Heft 3. Lpz. o. J.

[3]) Über Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke. 1802. Neudruck: Augsburg 1925, S. 60 f.

anfänglich die Bässe zu den Melodien setzte und die Schüler die Mittelstimmen ausarbeiten ließ, bis sie allmählich auch die Bässe selber machen durften.

Bei den Choralbüchern des 19. Jahrhunderts zeigt sich allgemein das Bestreben, am Choral Satztechnik zu studieren. Deshalb bleibt auch noch die Bezifferung stehen, nachdem und trotzdem die Choräle längst vierstimmig ausgesetzt sind. Die unterrichtliche Seite macht sich des weiteren bemerkbar in dem oft sehr ausführlich gebotenen Fingersatz und der Pedalapplikatur, deren Zweck es ist, die Spieltechnik zu fördern, insbesondere das obligate Pedalspiel. Aus demselben Grunde finden sich häufig Angaben der Register, geschichtliche Bemerkungen und dgl. mehr.

Für den Satz der Seminarchoralbücher selbst, deren Herausgeber wesentlich unter dem Einfluß des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts stehen, in späterer Zeit aber ihre Vorbilder immer mehr in den großen Tonsetzern des 16. und 17. Jahrhunderts suchen, lassen sich nicht viel allgemein charakteristische Merkmale finden.

Wenn diese Zeit deshalb auch als wenig schöpferisch bezeichnet worden ist, so kann doch nicht geleugnet werden, daß, wie neuerdings wieder betont [4]), „mit der Versorgung der Kantoren- und Organistenstellen durch die neu gegründeten Lehrerseminare . . . nicht nur eine Standeserneuerung, sondern auch ein Aufschwung der Kirchen- und Schulmusik, dessen wohltätige Wirkung sich in den Jahren von 1830 an sinnfällig zeigt", eingetreten ist.

Von den über ganz Deutschland verbreiteten Seminarien waren die in Thüringen und in der Provinz Sachsen besonders rührig in der Choralpflege und im Orgelspiel. Zwei Seminare wurden geradezu schulebildend: Erfurt und Weißenfels, die ein ganzes Jahrhundert lang bedeutende Träger der mitteldeutschen Kirchenmusik waren. — Von der Erfurter Schule sind in erster Linie der in gleicher Weise als Organist, Orgelkomponist und Konzertdirigent tätig gewesene Michael Gotthardt Fischer und seine Schüler und Nachfolger am Seminar zu nennen: August Gottfried Ritter, dessen instruktive Werke, in erster Linie die „Kunst des Orgelspiels" und die „Geschichte des Orgelspiels", große Bedeutung erlangten, ferner Gebhardi, Stolze, Sauerbrey und Billig, von denen jeder mindestens ein Choralbuch, Ritter gar fünf herausgab. In Weißenfels wirkte der Seminarmusiklehrer und Mitbegründer der „Euterpe", Hentschel, dessen Choralbuch von 1840 bis 1916 in nicht weniger als 17 Auflagen erschien.

Bezeichnend genug für diesen Zeitabschnitt der Seminarchoralbücher ist die Tatsache, daß Fischer offiziell vom Unterrichtsministerium mit der Herausgabe eines Choralbuches beauftragt wurde. Dieses schrieb Fischer für die Gesangbücher Thüringens und der Provinz Sachsen. Bei der Wiedergabe der Melodien schlug er einen

[4]) Arno Werner, Vier Jahrhunderte im Dienste der Kirchenmusik. Leipzig 1933, S. 162.

„Mittelweg“ [5]) ein. Er sagt freilich [6]): „Besonders bemühte ich mich die alten kräftigen und herrlichen Melodieen ihrer ursprünglichen Reinheit wieder zu nähern“, entzieht sich aber ganz dem Zeitgeschmack, um nicht dem Gemeindegesang und seinen Gewohnheiten entgegenzuarbeiten. Fischers Satz läßt deutlich den Kittelschüler erkennen. Seine Harmonien haben bisweilen so überraschende Ähnlichkeit mit denen seines Lehrers — Kittel ist Bachschüler —, daß Carl Ferdinand Becker in einer Besprechung des Choralbuchs zu dem Urteil kommt [7]): Fischers „Choralbearbeitungen sind bis auf einige wenige nur Abschriften aus zwei Werken eines Mannes, den Fischer Freund und Lehrer nannte“ — Kittel [8]). Wenn man aber die in Frage kommenden Choralbücher vergleicht, so ist zwar eine weitgehende Übereinstimmung in der Setzweise zu erkennen; diese beruht jedoch mehr auf allgemeinem Zeitgeschmack und gewissen, den Organisten in ihrer Lehrzeit und Praxis in Fleisch und Blut übergegangenen Wendungen als auf absichtlicher Abschreiberei eines Unfähigen, wie es Becker darstellt.

Hentschels Choralbuch 1840 fußt ganz auf Hiller und Fischer. Es ist „im Cantus firmus nach dem Hiller gearbeitet“, da ja „Hiller seit langer Zeit als eine Norm gilt“. Über den Sinn der Herausgabe seines Choralbuchs sagt Hentschel [9]): „Die gegenwärtige Sammlung von Chorälen ist aus dem Bedürfnisse des hiesigen Schullehrer-Seminars und der damit verbundenen Präparanden-Anstalt hervorgegangen“. Aus diesem Seminarchoralbuch wurde aber bald ein weit verbreitetes und einflußreiches Werk der Kirche. Die späteren Auflagen paßten sich den neuen Melodienbüchern an, so z. B. die 9. und 17., die nach den 1885 und 1914 erschienenen Melodienbüchern für die Provinz Sachsen gearbeitet wurden. Die 14. Auflage brachte in einem Anhang Melodien des Militär-Gesang- und Gebetbuchs [10]).

---

[5]) Vorrede zur 2. Abtheilung. [6]) Vorwort zur 1. Abtheilung.

[7]) Ur 8, S. 8 ff.

[8]) Außer dem Choralbuch vom Jahre 1803 hatte Kittel schon 1790 ein handschriftliches Choralbuch verfaßt, das die Stadt-Bibliothek Leipzig besitzt.

[9]) Zitate nach dem Vorwort.

[10]) Weitere Einzelheiten zur Harmonisierung und zu den Zwischenspielen werden später im 3. Abschnitt behandelt. Hier sei nur noch erwähnt der Streit zwischen Forchhammer, der 1915 ein Choralbuch zum Melodienbuch für die Provinz Sachsen herausgab, und dem Seminarmusiklehrer M. Möhring aus Halberstadt, der die 17. Auflage von Hentschels Choralbuch zu dem eben genannten Melodienbuche bearbeitete. Forchhammer bringt eine ziemlich abfällige Kritik über Möhrings Werk, worauf letzterer nicht zu Unrecht erwidert: „Wer selbst ein Choralbuch geschrieben hat, darf überhaupt nicht in der beliebten Art kritisieren“ (Mitteilungen 12, S. 81 ff.). Den Angriff Forchhammers, Möhring habe zu viel Septimenakkorde, z. B. einmal in 8 und $^3/_4$ Takten fünf, weist Möring durch den Hinweis auf eine Stelle, wo bei Forchhammer in 6 Takten acht Septimenakkorde stehen, zurück. Das kann Forchhammer kaum verwinden: „Ich bin doch kein A-B-C-Schütze“, entgegnet er in einer neuen Zeitschrift (Siona 42, S. 31—37), nachdem die erste Zeitschrift die Diskussion abgebrochen hatte. — Die zu sehr sich auf Einzelheiten einlassenden, noch dazu persönlich gefärbten, man kann sagen: getrübten Auseinandersetzungen haben jedenfalls wenig zu einer tatsächlichen Klärung und gegenseitigen Befruchtung beigetragen.

Zeitlich etwas vor Hentschel liegen die drei zu Berlins Gesangbuch geschriebenen Choralbücher von August Wilhelm Bach, Direktor des Instituts für Kirchenmusik als Nachfolger Zelters, Adolph Bernhard Marx, Universitätsmusikdirektor und Begründer der „Allgemeinen musikalischen Zeitung" zu Berlin, und H. A. Zschiesche, von denen das erstere ganz unter dem Einfluß Kühnaus steht, das zweite, „Choral- und Orgelbuch" betitelt, gleichzeitig noch in vier einzelnen Stimmheften, für Chorgesang berechnet, erschien und das dritte weiter nichts als ein ‚Kühnau' mit Zwischenspielen ist, ähnlich wie in Sachsen ein ‚Hiller' mit Zwischenspielen herausgegeben wurde. Denn weder Kühnau noch Hiller hatten ja Zwischenspiele, waren aber nicht gegen ihre Anwendung, sondern überließen das vielmehr der Improvisationskunst der Organisten. Erst die spätere Zeit, die einerseits zu arm an eigener Erfindungsgabe war, andererseits bei den doch nur zum Atemholen zwischen zwei Choralzeilen berechneten Zwischenspielen weniger der Phantasie als der Spiellust allzu sehr freien Raum ließ, brauchte eine genaue Aufzeichnung der Zwischenspiele. In den meisten Fällen sah man diese musikalischen Einschiebsel als das kleinere Übel an, das man nur auf sich nahm, um das größere Übel, die keine Schranken kennende Improvisierliebe der Organisten bei den Zwischenspielen, die diese ja doch nicht wegließen, zu vermeiden.

So heißt es z. B. in den „Anmerkungen" zur 2. Auflage von Schwenkes Hamburger Choralbuch: „Die Zwischenspiele und Schlüsse der Choräle sind als Zugaben für schwächere Schüler (für weniger Befähigte), für Landschullehrer".

Geradezu ein Kuriosum ist jedoch die 1. Auflage dieses Choralbuchs, auf dessen Harmonisierung besonders viel Sorgfalt verwendet wurde, allerdings in einer uns heute kaum glaubhaft erscheinenden Art und Weise. „Nachdem freilich der Choralsatz in der rationalistischen Zeit auf die Stufe des bloßen Zusammensetzens von Accorden nach den trockenen Regeln der Harmonielehre herabgesunken war", — wie Kümmerle[11]) nicht ganz zu Unrecht bemerkt — „kann es kaum wunder nehmen, wenn Schwenke auf den Gedanken kam, es müsse sich durch eine Auswahl der besten Harmonien aus den zu seiner Zeit als die besten geltenden Choralbüchern ein allerbester Choralsatz herstellen lassen. Und diesen Gedanken, den Elekticismus im vollsten Sinne des Wortes hat er in seinem Choralbuch von 1832 zur That gemacht. Da erscheint in jedem einzelnen Choral bald ein Accord, eine halbe oder ganze Zeile von Kittel, bald von Fischer, von Schicht, von Rinck, von Umbreit u. a., und zwar jedesmal getreulich und ehrlich mit der Namenschiffer des Betreffenden bezeichnet. So haben, um nur ein Beispiel anzuführen, zu dem Satz von „Herr Gott, dich loben wir" (Ch.-B. 1832. Nr. 49. S. 49—56) die folgenden Harmonisten beigesteuert: F. (Mich. Gotth. Fischer), J. F. S. (Joh. Friedr. Schwenke), R. (Rinck), St. (Schicht), W. (Westphal), U. (Umbreit), Kl. (Kittel)". Oder der vierzeilige Choral „Herr Jesu Christ, mein's Lebens Licht" hat fünfmal den Setzer gewechselt: Kittel-

[11]) a. a. O. 3, S. 303 f.

Schwenke-Kittel-Schwenke-Kittel; außerdem sind ihm noch zwei Varianten von Schwenke beigefügt.

In der 2. Auflage beschränkt sich Schwenke auf seine eigenen Sätze, verfolgt jedoch immer noch die Absicht, die Harmonisierung „zugleich für Harmoniekundige r. möglichst interessant einzurichten“[12]) (chromatische und Septimenakkorde).

Im gleichen Jahre 1832 veröffentlicht der Kittelschüler Apel, Universitätsmusikdirektor und Seminarmusiklehrer zu Kiel, ein Choralbuch für Schleswig-Holstein, das schon allein dadurch, daß es dem König von Dänemark gewidmet wurde, Kittels Choralbuch, auf dem es im Wesentlichen fußt, verdrängte[13]).

Ein weiterer Schüler Kittels ist Christian Heinrich Rinck, der sich jedoch neben der strengeren Satzkunst auch die ganze Lieblichkeit der Hillerschen Tradition zu eigen macht[14]). Bei ihm findet E. E. Koch[15]) die „Choräle in sanfter Zierlichkeit, mit elegischer Rhetorik verschmolzen, . . . so lang genügend, bis die wahre Stimme der Kirche wieder anhebt zu klingen“. Über den Melodien ist ihr „lyrischer Charakter“ angedeutet, — ähnlich wie bei Knecht — „um eine verkehrte Wahl zu Liedern gleichen Metrums, aber verschiedenen Inhalts zu verhüten“[16]).

Sein erstes Choralbuch gab Rinck 1814 für das Großherzogtum Hessen heraus, sein zweites 1829 für Rheinland und Westfalen in Gemeinschaft mit den Hymnologen Bernhard Christian Ludwig Natorp und Friedrich Keßler. Natorp fordert in seiner Schrift: „Ueber den Gesang in den Kirchen der Protestanten“[17]) „neben den Chorälen solche Melodieen, welche ins Arioso übergehen“ und kämpft gegen die Entstellung und Verschnörkelung der Melodien, gegen zu langsames und taktloses Singen, gegen unpassende Zwischenspiele[18]).

Ein gleichfalls „Rheinisch-Westphälisches Choralbuch“ verfaßte Adolph Hesse, dessen Werk nach einigen unveränderten Auflagen noch eine vollständige Neubearbeitung von H. G. Emil Niemeyer 1894 erfuhr. Vor diesem Choralbuch hatte Hesse schon ein solches für Schlesien (1831) herausgegeben, das, wie sein Titel kundtut, „zum Gebrauch für Seminarien“ mit bestimmt war.

An wichtigen Choralbüchern Süddeutschlands sind für diese Zeit eins für die Rheinpfalz[19]) und eins für Baden[20]) zu nennen, von denen das erstere „das Beste aus Kittel, Kühnau, Knecht,

---

[12]) Anmerkungen zur 2. Auflage.

[13]) Vgl. C. v. Winterfeld, Zur Geschichte heiliger Tonkunst. Leipzig 1850, I. S. 371 ff.

[14]) „Rincks Beiträge zur Choralbuchliteratur gliedern sich in jeder Hinsicht der Hiller-Kittelschen Tradition ein“ schreibt Friedrich Wilhelm Donat in seiner Dissertation: „Christian Heinrich Rinck und die Orgelmusik seiner Zeit“. Bad Oeynhausen o. J. (1931); auf Donats Ausführungen und Notenbeispiele zu Rincks Satztechnik und seinen Zwischenspielen sei hier besonders hingewiesen.

[15]) a. a. O. 6, S. 478. [16]) Allg. mus. Ztg. 33, S. 199.

[17]) Essen und Duisburg 1817.

[18]) Zu den Zwischenspielen in Natorp-Rincks Choralbuch vgl. das 3. Kapitel des III. Abschnitts.

[19]) Speyer 1824. [20]) Karlsruhe 1837.

Umbreit, Werner u. m. a. entnommen“ [21]) hat; dort ist der Satz gleichzeitig für Orgelspiel, wie für vierstimmigen Gesang (Chor- und Gemeindegesang) berechnet, „indem man nämlich sich der Hoffnung hingibt, den vierstimmigen Gesang wirklich in den Kirchen eingeführt zu sehen“ [22]). Dabei war für die Zöglinge des Schullehrerseminars in Kaiserslautern noch die Bezifferung angegeben.

Das andere, für das Großherzogtum Baden bestimmte Choralbuch, das von einer Kommission, darunter dem Seminarmusiklehrer Anton Gersbach in Karlsruhe, bearbeitet wurde, enthält eine ministerielle Verfügung, deren Inhalt hier wiedergegeben werden muß: Danach ist jeder Organist Badens verpflichtet, die in dem Choralbuch enthaltenen Choräle, und zwar nur diese in Kirche und Schule zu spielen. Auch hinsichtlich der Tonarten und Harmonien hat er sich genauestens an das Choralbuch zu halten. Alle Zwischenspiele sind streng verboten, ebenfalls alle Schnörkel, Triller, Vorschläge usw. Der Organist soll langsam spielen und vorsichtig registrieren; er soll sich und die Schule und den Chor zum Gottesdienst vorbereiten, damit die Gemeinde so weit kommt, daß sie mit der Orgel alternieren, d. h. also auch ohne Orgelbegleitung singen kann. Auch bei der Wahl der Vor- und Nachspiele hat der Organist nur die dem Choralbuch beigegebenen 105 Hauptpräludien, 89 kleineren Vorspiele und 25 Nachspiele zu benutzen; alle anderen sind untersagt. Ausnahmen können höchstens „vorzüglich befähigten Organisten“ gestattet werden.

Die ganze Verordnung enthält keine Begründung ihrer Vorschriften. Immerhin spiegelt sich darin zweierlei wider: Auf der einen Seite die Verfallserscheinungen des Choralgesangs, denen durch die Verordnung entgegengesteuert werden soll, und auf der anderen die Anfänge von Reformbestrebungen, die gerade von Süddeutschland ihren Ausgang nehmen. Diese brauchen fast ein ganzes Jahrhundert Zeit, um sich im ganzen Reich durchzusetzen und die allem historischen Verständnis teilnahmslos und ablehnend gegenüberstehenden Choralbücher endgültig zu beseitigen.

[21]) Vorrede. [22]) Vorrede.

3. Kapitel

Die Choralbücher der Choral- und Gesangbuchreform von 1844-1893

(Von Zahn bis Nelle)

Es ist kein Zufall, wenn zu einer Zeit, wo jedes kleine Land, beinahe jede Stadt, ja innerhalb einer solchen oft die einzelnen Kirchen ihr eigenes Gesang- und Choralbuch und dieses selbstverständlich mit eigenem Gepräge haben, sich die Rufe nach Verbesserung und Vereinheitlichung des Choralgesangs mehren; Rufe nach Verbesserung deshalb, weil die Masse der Choralbücher im 19. Jahrhundert nicht so sehr auf schöpferische Fruchtbarkeit als auf unproduktive Organistenwillkür hinsichtlich der Behandlung der Choräle zurückzuführen ist; Rufe nach Vereinheitlichung, weil es in Deutschen Landen keiner großen Entfernung bedurfte, um einen und denselben Choral *nicht* mehr zusammen singen zu können.

Jenseits dieser praktischen und künstlerischen Gesichtspunkte erhalten die Reformbestrebungen aber ihren entscheidenden Auftrieb durch die Fortschritte der wissenschaftlichen Untersuchungen, die in Zukunft der kirchlichen Praxis und der künstlerischen Geschmacksbildung den Stempel aufprägen. Das Jahrhundert der Wissenschaft treibt Quellenforschung. Man versucht, jeder Entstellung und Willkür gegenüber den Urquellen entgegenzuarbeiten und durch die Autorisierung der Urform diese zur alleingültigen zu erheben.

Der Nachweis der frühesten Aufzeichnung der einzelnen Choralweisen wird gefordert und von Johann Christoph Kühnau 1786 zum ersten Male in bescheidenem Umfang bei den Chorälen Luthers und Kirnbergers erbracht. Man vermerkt über den einzelnen älteren Chorälen besonders die Kirchentonarten. 1829 gibt der hallische Universitäts-Musikdirektor Johann Friedrich Naue ein Choralbuch, „größtentheils aus den Urquellen berichtigt“ [1]), heraus. Diese Bearbeitung „für Militair-Sing-Chöre“, sowie die zweite „für Orgel- und Pianofortespieler“, von der jedoch nur ein Heft (56 Choräle) 1832 erschien, ist natürlich nur ein Anfang in der angedeuteten Richtung. Denn von ursprünglichem Rhythmus will Naue vorläufig nichts mehr oder noch nichts wissen; auch lehnt er die Satzweise des 16. und 17. Jahrhunderts ab und läßt sich hinsichtlich der Tonfolge der Melodie von einer unverfälschten Wiederherstellung der ursprünglichen Weise durch die Anerkennung von Varianten teilweise abhalten, für deren Entstehen er nicht weniger als zwanzig Gründe an-

[1]) Vgl. den Titel im bibliographischen Teil.

führt[2]). 1831 veröffentlichen in Leipzig Carl Ferdinand Becker und Gustav Billroth eine „Sammlung von Chorälen aus dem XVI. und XVII. Jahrhundert der Melodie und Harmonie nach aus den Quellen herausgegeben", die 46 originale Tonsätze für vierstimmigen Chor enthält. In demselben Jahre erscheinen von Carl Niemeyer 19 „Choräle in den alten Kirchentonarten"[3]), nachdem zehn Jahre zuvor Mortimer sein Werk; „Der Choralgesang zur Zeit der Reformation"[4]) herausgegeben hatte. In dem „Lehrbuch der Tonsetzkunst" bringt Johann Anton André 1832 als Beispiele 66 vierstimmige Choräle älterer Meister. Des oben genannten Beckers Choralbuch 1844 für das Leipziger Gesangbuch „neigt sich mehr dem alterthümlichen, als dem modernen Musikstyle zu"[5]). In Essen erscheinen 1845 „Vierstimmige Choralsätze der vornehmsten Meister des 16. und 17. Jahrhunderts. Ausgewählt und herausgegeben von Ludwig Erk und Friedrich Filitz". Kurzum, überall machen sich die Anfänge wissenschaftlicher Forschung auf dem Gebiete des evangelischen Choralgesangs bemerkbar.

Eine grundlegende Wandlung der musikalischen Anschauung und musikwissenschaftlicher Begriffe führen jedoch erst herbei die Arbeiten Thibauts[6]), Winterfelds[7]) und Tuchers, dreier Rechtsgelehrter von Beruf. Besonders Tucher übt in Gemeinschaft mit Immanuel Faißt und Johannes Zahn großen Einfluß auf die Choralbuchgestaltung der kommenden Zeit aus. Der Titel von Tuchers Hauptwerk zeigt klar und deutlich die Methodik und Zielsetzung der neuen Bestrebungen: „Schatz des evangelischen Kirchengesangs, der Melodie und Harmonie nach aus den Quellen des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts geschöpft und zum heutigen Gebrauche eingerichtet, zugleich als Versuch eines Normal- oder Allgemein-Choralbuchs bezüglich der älteren Periode des Kirchengesangs"[8]). Man geht zurück zu den Quellen, um zu einer endgültigen, d. h. normalen Form der einzelnen Choräle zu gelangen.

Dieses Ziel verfolgt nun um die Mitte des 19. Jahrhunderts in erster Linie Süddeutschland, besonders Bayern. Schon 1839 gibt der Hymnologe Friedrich Layriz ein Schulbüchlein mit 117 Chorälen „in ihren ursprünglichen Rhythmen" und 1844 den „Kern des deutschen Kirchengesangs" heraus, unter Benutzung der Arbeiten v. Winterfelds und Tuchers. Grundsatz für die Darstellung der Melodien ist für Layriz, „daß überall von der nachweisbar ältesten quelle einer Melodie auszugehen, und dise in der dort vorgefundenen gestalt, selbst in ihren dehnungen und verzierungen, so weit beizubehalten sei, als nicht die ausführbarkeit von seiten einer gemeinde schlechthin

[2]) Vorbericht der 1. Bearbeitung 1829; alles Weitere zur Frage der Varianten siehe Abschnitt III, Kapitel 1 b.
[3]) Leipzig 1831. [4]) Berlin 1821.
[5]) Vgl. das Vorwort zum Choralbuch 1844.
[6]) „Ueber Reinheit der Tonkunst, Heidelberg 1825".
[7]) „Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniß zur Kunst des Tonsatzes, Leipzig 1843—47." Vgl. dazu u. a. Friedrich Blume, Die evangelische Kirchenmusik. Wildpark-Potsdam (1931).
[8]) Stuttgart 1840.

unmöglich erscheine ... Nach ihm bin ich", so fährt Layriz im Vorwort zur 3. Auflage fort, „auch in diser neuen bearbeitung verfaren, so zwar, daß ich in der regel original und variante oder wo erstéres noch nicht ermittelt ist, die namhaftesten lesarten neben einander stelle, die abweichungen jener melodiensammlungen aber nur dann unberücksichtigt lasse, wenn mir die originalform unzweifelhaft veststeht und ein grund zur änderung nicht wol abzusehen ist". „Wie ich mich hinsichtlich der töne einer melodie ... den ältesten quellen anschloß, eben so hinsichtlich der rhythmen."

Die 2. und 3. Auflage seines Choralwerkes vermehrte Layriz in der Absicht, es für alle Gesangbücher ausreichend zu machen, um ein Beträchtliches. Wenn es auch in Deutschland nicht allzu große Verbreitung fand, so wurde es doch von den deutschen Gemeinden in Nordamerika benutzt und diente den späteren deutsch-amerikanischen Choralbüchern zum Vorbild.

Im gleichen Jahre der 1. Auflage von Layriz' „Kern des deutschen Kirchengesangs" erschien „als Beitrag zu der im Königreiche Bayern bevorstehenden Choralbuchs- und Gesangbuchs-Reform" das „Evangelische Choralbuch" [9]) von Zahn, Herzog, Güll und Ortloph. Die Verfasser halten Layriz' Versuch für „nicht ganz gelungen" [10]). Fußend auf Becker und Billroth, Tucher und v. Winterfeld, gehen sie konsequent auf das Original zurück, merzen alle Entstellungen der ursprünglichen Form der Melodien rücksichtslos aus und beseitigen die Fermaten; folgerichtig werden von ihnen die Harmonien „in dem Geist und Charakter des Choralsatzes gewählt, wie er sich am Anfange des 17. Jahrhunderts ausgebildet hatte" [11]).

Damit ist die Reform, die für Bayern ihr endgültiges Ergebnis findet in dem „Vierstimmigen Melodienbuch zum Gesangbuch der evangelisch-lutherischen Kirche in Bayern", das Johannes Zahn im Jahre 1854 ausarbeitet, in ihren Grundzügen eindeutig festgelegt. Es bedarf nur noch eines Vorläufers des zuletzt genannten Choralbuchs, des „revidirten vierstimmigen Kirchenmelodienbuchs" von Zahn vom Jahre 1852, dessen Forderungen mit den Regeln des in 35 unveränderten Auflagen erschienenen offiziellen bayrischen Choralbuchs 1854 vollständig übereinstimmen und dessen Grundsätze sich schließlich mit dem „Choralbuch zum Deutschen Evangelischen Gesangbuch" 1928 in ganz Deutschland durchsetzen. Zahns Choralbuch 1852 unterscheidet sich lediglich darin von dem des Jahres 1854, daß es sich im ersteren Falle an ein anderes, nämlich an des bayrischen Hymnologen Gustav Wiener Gesangbuch anlehnt, das jedoch 1854 vom Münchener Konsistorium abgelehnt wurde. Beide Choralbücher sind „als die Vollendung dessen anzusehen, wovon ein Heft revidierter Choräle, das im Jahre 1846 vom königlichen Oberconsistorium in München ausgegeben worden ist, der Anfang war" [12]). Das genannte Heft enthielt 12 Choräle, die man einmal probeweise in das Land hinaussandte, um „Versuche damit anzustellen" [13]). Da die Versuche durchaus glückten, ging man nunmehr grundsätzlich „entweder auf die von

[9]) München 1844. [10]) Vgl. Vorwort. [11]) Euterpe 6, S. 135 ff.
[12]) Vorwort zum Choralbuch 1852. [13]) E. E. Koch 7, S. 432.

dem Erfinder der Melodien selbst herrührende oder auf die in der besten Zeit am weitesten kirchlich verbreitete Form zurück“ [14]). Als die „beste Zeit“ betrachtet nun Zahn den Anfang des 17. Jahrhunderts; er fordert deshalb auch eine „im Sinn und Geist unserer großen Tonmeister Mich. Prätorius, Haßler, Vulpius u. a. gearbeitete Harmonisierung“.

Zahns Sätze sind „als Begleitung zum einstimmigen Gesang der Gemeinden“ gedacht; doch wurde auch darauf gesehen, „daß sie sich vollkommen für den vierstimmigen Gesang eines gemischten Chors eigneten“. Für den Choralgesang stellt Zahn folgende Regeln auf: „Alle Melodien sind genau in dem aufgezeichneten Rhythmus zu spielen und zu singen“ [14]). „Daß eine . . . taktmäßige Eintheilung allen diesen Singweisen zu Grunde liege – was ja eben der charakteristische Unterschied des evangelischen Kirchengesangs (des fälschlich so genannten Chorals) von dem unmensurirten gregorianischen Gesange (dem wahren Choral) ist, muß durchaus festgehalten werden“ [15]). Es ist daher „auch durchaus unstatthaft und störend, zwischen die einzelnen Verszeilen . . . Zwischenspiele einzuschieben . . . Nur zwischen den Strophen . . . können, wenn man sich nicht mit einem etwas längeren Aushalten des letzten Accordes begnügen will, Zwischenspiele gemacht werden; diese müssen aber im Tact, im Tempo und in ihrem Charakter mit der Melodie übereinstimmen und müssen kurz und einfach auf den ersten Accord der Melodie hinleiten“ [14]).

Um bei den Zeilenübergängen das rhythmische Empfinden nicht zu beeinträchtigen, läßt Zahn alle Fermaten weg bis auf die am Schluß des Chorals. Die Zeilenübergänge sind ebenso taktmäßig zu spielen wie alles andere. „Nur da, wo eine Verszeile mit einer Viertelnote endigt, ohne daß eine Pause darauf folgt, ist das Tempo etwas zurückzuhalten, doch nicht in dem Maß, daß dadurch das Bewußtsein des Tactes verloren geht . . . Für das Orgelspiel ist zu bemerken, daß man die Schlußaccorde der Verszeilen, wenn Pausen darauf folgen, durchaus nicht plötzlich abreißen dürfe, sondern daß dieselben allmählich aufgehoben werden müssen. Der Choral soll nie so langsam gespielt werden, „daß der Unterschied zwischen Arsis und Thesis . . . nicht mehr wahrzunehmen ist“. Im einzelnen Falle hat sich das Tempo „nach dem Charakter des Liedes“, „nach der Zahl der Singenden und der Größe der Räumlichkeit“, auch „nach der Beschaffenheit des Rhythmus“ [16]) zu richten.

Die Aufzeichnung der Choräle erfolgt bei Zahn entsprechend den meisten Quellen ohne Taktstriche; aus praktischen Gründen sind jedoch Zeilenschlußstriche hinzugefügt. Als Taktvorzeichnung bedient sich Zahn der Zeichen C und $^{3}_{1}$, womit allgemein weiter nichts als gerader und ungerader Takt angedeutet werden soll.

Bezüglich der Auswahl der Melodien aus den einzelnen Jahrhunderten wenden sich die neuen Bestrebungen wieder mehr dem Reformationsjahrhundert und dem 17. Jahrhundert zu. Von den

[14]) Vorwort zum bayrischen Choralbuch 1854.
[15]) Vorwort des Eisenacher Choralbuchs 1854.
[16]) Alle Zitate nach dem Vorwort zum bayrischen Choralbuch 1854.

192 Melodien des bayrischen Choralbuchs sind 79 aus dem 16., 75 aus dem 17., 32 aus dem 18. und nur 6 Melodien aus dem 19. Jahrhundert. Wenn man hierzu beispielsweise Zahns Vorgänger in Bayern, Knechts Choralbuch, als Vergleich heranzieht, so sieht man die Unterschiede in der Auffassung und Wertschätzung der Jahrhunderte und ihrer Choräle: Von gleichfalls 192 Chorälen bringt Knecht im ganzen 84 Choräle von sich selbst; ferner eine Reihe Melodien seiner Zeitgenossen und mehrere aus dem 18. Jahrhundert, sodaß nur noch wenige Weisen für die klassischen Jahrhunderte des Choralgesangs übrig bleiben.

Zahns Choralbuch setzt sich im Bayern diesseits des Rheins schnell durch. Es erscheinen Ausgaben für die Schulen, auch eine Ausgabe in vier Stimmheften für gemischten Chor, wo meist etwas höhere Tonarten als im Orgelchoralbuch gewählt sind, aber sonst mit gleichen Sätzen. Überhaupt bürgern sich die Harmonien des bayrischen Choralbuchs fast in gleicher Weise ein wie seine Melodien. So wie diese durch die oben genannten Grundsätze endgültig wiederhergestellt und festgesetzt wurden, so galt und gilt wohl bis heute in Bayern der Zahnsche Satz als maßgebend und für den kirchlichen Gebrauch verpflichtend.

Das im gleichen Jahre 1854 erschienene Eisenacher Choralbuch, das von Zahn, Tucher und Faißt bearbeitet wurde und dasselbe Gesicht hat wie das bayrische Choralbuch, beabsichtigt, die Durchführung der in Bayern zuerst erprobten und bald von Erfolg gekrönten neuen Bestrebungen für das ganze Deutsche Reich anzubahnen mit einem Stamm von 98 Melodien, die, größtenteils dem 16. und 17. Jahrhundert entnommen, zu dem „Deutschen Evangelischen Kirchengesangbuch, in 150 Kernliedern“ [17]) gehören. „Die Veröffentlichung des von der deutschen evangelischen Kirchen-Konferenz in Eisenach veranstalteten deutschen Kirchen-Gesangbuches erfolgt im Namen der obersten Kirchenbehören in Preußen, Sachsen, Hannover, Württemberg, Nassau, Sachsen-Meiningen, Mecklenburg-Strelitz, Oldenburg, Anhalt-Bernburg, Anhalt-Cöthen, Dessau, Schwarzburg-Rudolstadt, Schwarzburg-Sondershausen, Lippe, Hessen-Homburg, Lübeck . . .“ „Dieser Versuch zur Einigung im deutschen evang. Kirchengesang hat nur in Bayern Erfolg gehabt. In den übrigen Landeskirchen hat man leider bei Einführung eines neuen Gesanbuchs keine Notiz davon genommen“ [18]). Die Zeit war noch nicht reif zur Aufnahme der neuen Ideen und ihrer Umsetzung in die kirchliche Praxis; die Widerstände gegen den sogenannten rhythmischen Choral waren überall noch zu groß [19]). Erst ganz allmählich konnte im Laufe von 75 Jahren (1853—1928) auf dem Umweg des Länderkampfes der Sieg davongetragen werden. Die ersten Träger der Reformbestrebungen versuchten zunächst nur in ihrem Lande zu wirken, wie Zahn in Bayern, Tucher und Faißt besonders in Württemberg und andere in anderen Ländern.

---

[17]) Stuttgart und Augsburg 1854. [18]) Zahn 6, S. 462 f.

[19]) Vgl. dazu das nächste Kapitel, im besonderen Volckmars Wirken und sein Choralbuch vom Jahre 1853.

Faißt setzt z. B. 1876 in der 3. Auflage des sich noch im alten Geleise bewegenden, mit ausgeglichenen Melodien, Fermaten und Zwischenspielen versehenen württembergischen Choralbuchs vom Jahre 1844 einige wesentliche Veränderungen durch. Nachdem er schon 1850 „Fünfundzwanzig Choralmelodien der evangelischen Kirche aus dem 16ten und 17ten Jahrhundert, in ihrer ursprünglichen Form herausgegeben“ [20]) und dadurch „das Interesse für die ursprüngliche Form der Kirchenmelodien in Württemberg angeregt“ [21]) hat, werden im Jahre 1855 durch Konsistorialerlaß alle Zwischenspiele verboten [22]); diese verschwinden 1876 auch im Choralbuch; besonderer Wert wird auf taktmäßiges Singen gelegt, alle Fermaten werden deshalb beseitigt und die Zeilenschlüsse so ausgeschrieben, wie sie gesungen und gespielt werden sollen; den neueren ausgeglichenen Formen werden häufig die ursprünglichen beigegeben und quellenmäßig nachgewiesen. Allerdings darf nicht verschwiegen bleiben, daß dieses Choralbuch, trotzdem es amtlichen Charakter trug, von dem von privater Seite und unbeeinflußt von Reformbestrebungen herausgegebenen, gleichfalls 1844 erstmalig und bis 1907 in 21 Auflagen erschienenen württembergischen Choralbuche stark zurückgedrängt wurde.

Ähnliches geschah mit Jakob Heinrich Lützels Choralbuch für die Rheinpfalz vom Jahre 1859. Ganz auf dem Boden von Layriz und Zahn stehend, blieb es zur Nichtbeachtung verurteilt und mußte dem seitherigen landesüblichen pfälzischen Choralbuch 1824 und seinen späteren Auflagen den Vorrang lassen.

Weiter im Süden, der ja besonders rührig und fortschrittlich in der Choralreform ist, sind Elsaß-Lothringen und Baden zu erwähnen. In Elsaß-Lothringen folgt auf Theophil Sterns noch unbeeinflußt gebliebenes „Choral-Buch zum Gebrauch der Evangelischen Gemeinden Frankreichs“ [23]) Ihmes „Hallelujah“ 1873—75, das sich „ganz auf den Boden der Eisenacher Beschlüsse stellt“ [24]), und J. Wolfs in gleicher Richtung gehendes Choralbuch vom Jahre 1899.

Das badische Choralbuch 1883, von Hoforganist Barner aus Karlsruhe und Musikdirektor Hänlein aus Mannheim entworfen, wird von den oben genannten Professoren Faißt und Lützel revidiert. Es zeigt sich hier zwar noch „provincielle Färbung und ist ein Kompromiß zwischen der herkömmlichen Singweise und der seit 1840 um sich greifenden Choralreform“ [25]) festzustellen; immerhin fehlen aber die von den Reformern für so verderblich gehaltenen Fermaten, an deren Stelle jetzt nur Cäsurstriche stehen, und es werden 25 rhythmische Choräle den ausgeglichenen beigeordnet, die also in doppelter Fassung notiert sind.

Ein weiterer bedeutender Träger der süddeutschen Erneuerungsbewegung im evangelischen Kirchengesang ist Johann Georg Herzog,

[20]) Stuttgart 1850. [21]) Zahn 6, S. 459.
[22]) E. E. Koch 7, S. 446. [23]) Straßburg 1851; 1869 [2].
[24]) Vgl. Vorwort zur 2. Auflage 1904 von J. Wolfs „Choralbuch zum Evangelischen Gesangbuch für Elsaß-Lothringen“, Straßburg 1899.
[25]) Zahn 6, S. 507.

der seinen Unterricht im Seminar zu Altdorf erhielt, in dem Seminar, an dem später Zahn Präfekt und Inspektor wurde. Herzog, einer der produktivsten Choralbuchverfasser, — er arbeitete an der Herausgabe von nicht weniger als acht verschiedenen Orgelchoralbüchern mit, von seinen sonstigen Vokalsätzen und Orgelkompositionen nicht zu reden — ist bereits als Zweiundzwanzigjähriger bei der Abfassung des „als Beitrag zu der im Königreiche Bayern bevorstehenden Choralbuchs- und Gesangbuchsreform“ [26]) dienenden Choralbuchs in Verbindung mit Zahn, Güll und Ortloph beteiligt. Von 1869 bis 1882 erscheint als op. 42 sein umfangreichstes und vielseitigstes Choralwerk in 7 Heften, dem 1895 noch ein Ergänzungsheft folgt. Die 134 Choräle, die es enthält, denen durchschnittlich 4—8, bisweilen 12 Vorspiele der namhaftesten Orgelmeister aller Zeiten voranstehen, sind meist in zweifacher Bearbeitung, in alter und neuer, bisweilen in figurierter Form geboten, die älteren Formen der Weisen wie bei Zahn notiert. Durch die in doppelter Gestalt dargereichten Melodien werden Vergleichsmöglichkeiten geschaffen, die das ganze Werk zu „einer historisch belehrenden Fundgrube“ [27]) machen.

Das nächste Choralbuch Herzogs, das mehr zum Hausgebrauch bestimmt ist, erscheint 1886. Darin befinden sich einige von Herzog selbst komponierte Choräle, um „die Meinung zu bekräftigen, daß der protestantische Choral nicht wie der gregorianische Gesang für alle Zeiten abgeschlossen, sondern weiterer Entwicklung fähig sei“ [28]). Ihm folgen die Choralbücher für das Großherzogtum Hessen 1888, für das Fürstentum Schwarzburg-Sondershausen 1889, für den Konsistorialbezirk Kassel 1890 und für das Herzogtum Braunschweig 1902, in denen Herzog den Grundsätzen Zahns und der Eisenacher Kirchenkonferenz treu bleibt, nur bisweilen bei bekannten Melodien neben den ursprünglichen Formen auch die neueren beifügt und damit gelten läßt. So stimmen z. B. in dem Kasseler Choralbuch 94 Melodien mit denen des Eisenacher Choralbuchs 1854, das ja nur 98 Choräle enthält, überein. Auf die Eigenart der Kasseler Lande geht Herzog insofern ein, als er Sätze von hessischen Musikern berücksichtigt; so bringt er mehrere Choräle, deren Sätze von Volckmar, Wiegand u. a. stammen.

Neben den soeben angeführten Ländern breiten sich die Gedanken und Bestrebungen Bayerns und der Eisenacher Kirchenkonferenz auch allmählich im Norden Deutschlands aus. Für Ostfriesland ist das Choralbuch vom Jahre 1855 von Eduard Krüger zu nennen, der in regem wissenschaftlichen Verkehr mit v. Winterfeld stand und 1875 die „Siona“ gründete. Sein nach Bayerns und der Eisenacher Konferenz Vorbild geschaffenes Melodienbuch 1853 enthält alle Melodien des Eisenacher Kirchengesangbuchs. Ganz auf Krüger wiederum fußen Gerdes (1865) und Grundmann (1879).

Wegbereiter des rhythmischen Choralgesangs in Lübeck ist der Organist an der St. Marienkirche Hermann Zimmerthal, der ebenfalls

[26]) Vgl. den Titel des Choralbuchs, München 1844.
[27]) Si 8, S. 40 f. [28]) Vgl. Vorwort.

zurück zur „ursprünglichen Abfassung" der Melodien geht, „wiewohl mit Beachtung derjenigen Rücksichten, welche auf den Gebrauch der Choräle in den Kirchengemeinden zu nehmen seien" [29]). Diese Einschränkung bezieht sich hauptsächlich auf die verhältnismäßig kurzen oder langen Auftaktnoten, die Zimmerthal ausgeglichen hat. Außerdem haben die meisten rhythmischen Choräle noch die ausgeglichene Form zur Seite erhalten. Nur die hier neu aufgenommenen Melodien sind bloß in ihrer Originalgestalt geboten. Auch im Gegensatz zu Zahn hat Zimmerthal die Fermaten beibehalten, da sie sich nach seiner Ansicht schon „ein gewisses Bürgerrecht erworben" haben; „in ihrer wirklichen Bedeutung als Fermaten finden sie nur Anwendung in denjenigen Melodien, welche entweder ganz, oder doch zum größten Theile, aus gleichmäßigen Tönen bestehen" [29]). In diesen Fällen sollen sie einen ganz bestimmten, in den Takt passenden Wert erhalten [30]). Andernfalls sind sie nur Phrasierungszeichen, die weiter nichts als ein „kurzes Absetzen" verlangen.

Etwas schwächere Ansätze bezüglich der Einführung des rhythmischen Gesangs zeigen sich im Schleswig-Holsteinischen Choralbuch von Fromm und Stange, das sich von den Entstellungen seines Vorgängers Apel lossagt und wenigstens bei den neu aufgenommenen Melodien außer den ausgeglichenen Formen auch die Originalfassungen bringt. Im übrigen werden auch hier die Fermaten beseitigt, die Zeilenschlüsse durch Doppelstriche angedeutet und allgemein eine kirchliche Harmonisierung im Sinne des 17. Jahrhunderts und des bayrischen Choralbuchs angestrebt.

In Mecklenburg übt neben kleineren Choralbüchern Kades Choralbuch vom Jahre 1869 den größten Einfluß aus. Dieses interessiert besonders durch seine Harmonisierung und die im Vorwort niedergelegten Anschauungen über den Choralsatz. Kade bezeichnet die Zeit von 1590 1620 und insbesondere Hans Leo Haßler als ein Vorbild für die Harmonisierung [31]). Er bringt geradezu einige Originalsätze von Haßler und Praetorius. Im übrigen legt er eine bemerkenswerte Mannigfaltigkeit an den Tag, indem er einzelne Takte, meist ganze Choralzeilen mehrfach harmonisiert, deren abwechselnde Anwendung er der Wahl des Organisten überläßt. Durch die nirgends so zahlreich wie bei Kade vorhandenen harmonischen Varianten, die ein beliebiges Austauschen der einzelnen Choralzeilen ermöglichen, wird aber der harmonische Gesamtbau einer Melodie derart gegliedert, daß nunmehr die einzelne Zeile zum selbständigen, abgeschlossenen Gebilde heranwächst. Die einzelnen Zeilen sind denn auch hier genau nummeriert und durch starkgedruckte Taktstriche abgeteilt, während die eigentlichen Taktstriche durch punktierte Linien angedeutet sind. Bezüglich der Redaktion der Melodien hatte Kade keine freie Hand, da er sich an das „auf Großherzoglichen Befehl 1867 erschienene Melodieenbuch für das Mecklenburgische

[29]) Vorwort zum Choralbuch 1859.
[30]) Alle Einzelheiten darüber siehe im Abschnitt III, Kapitel 3 b.
[31]) Die bei Kade stehenden Regeln zur Choralharmonisierung, sowie Einzelheiten seines Satzes werden im Abschnitt III, Kapitel 2 behandelt.

Kirchengesangbuch“ [32]) zu halten hatte. Lediglich bei der Wahl der Tonarten will Kade nicht zu sehr die Tiefe berücksichtigen, damit die kräftigen Männerstimmen die Frauenstimmen nicht ganz erdrücken.

Ein Jahr vor Kades Choralbuch, 1868, erschien eine sehr umfangreiche Choralsammlung, Andings „Vierstimmiges Choralbuch“ [33]) mit 509 und in 2. Auflage mit 534 Melodien. Es wurde jedoch noch weit übertroffen durch Jakob und Richters „Reformatorisches Choralbuch“ [34]), das mit seinen 1337 Sätzen das inhaltreichste Choralwerk des 19. Jahrhunderts bleibt. Beide Verfasser, Anding einerseits und Jakob und Richter andererseits, wollen ein allgemeines, in ganz Deutschland verwendbares Choralbuch schaffen. Während Anding von Thüringen aus, dessen sämtliche Gesangbücher er berücksichtigt, zum Begriff eines „allgemeinen“, deshalb so bezeichneten Choralbuches kommt, weil es fast durchweg nur Weisen enthält, die im ganzen Reichsgebiet gesungen werden, bildet für Jakob und Richter Schlesien den Ausgangspunkt. Die „Gesangbuchsnoth“ und damit auch die „Choralbuchsnoth“ ihres Landes beobachtend, die sich allein schon deutlich in den 60 verschiedenen gleichzeitig benutzten Gesangbüchern Schlesiens widerspiegelt, stellten sich die Verfasser die Aufgabe, einen „auf Quellenforschung gestützten Beitrag zur Regeneration des evangelischen Kirchengesangs“ zu liefern. Ihre Gesichtspunkte hinsichtlich der Auswahl waren, „die überlieferten, wahrhaft kirchlichen Melodien aller Zeiten“ zu berücksichtigen; „ganz werthlose . . . Melodien“, — so fahren die Verfasser im Vorwort fort — „und wenn sie noch so eingebürgert, mußten wir fallen lassen . . . Melodien, welche in den begeisterungsvollsten Zeiten componirt und . . . über deren Werth und Eindringlichkeit der allgemeine kirchliche Volkssinn entschieden hat, bezeichnen wir mit Rinck als ‚gut‘“.

Leider bleiben die Verfasser bei diesen allgemeinen Angaben, die durchaus subjektiv gefärbt sind und eine Begründung dessen vermissen lassen, was beispielsweise „der allgemeine kirchliche Volkssinn“ bedeutet, und was die Verfasser unter „werthlosen“ oder „wahrhaft kirchlichen“ Melodien und unter „begeisterungsvollsten Zeiten“ verstehen.

Die meisten Melodien werden von ihnen in mehreren quellenmäßig belegten Formen, meist auch in zwei bis drei klassischen Originalsätzen gebracht. Allgemein lassen sich Jakob und Richter, was die Darstellung der Melodien anbelangt, von folgenden Grundsätzen leiten: „Den Gemeinden unbekannte Melodien gaben wir originaltreu . . . Aber bei Melodien, welche noch mit Sicherheit im Gange sind, haben wir in verschiedener Ausdehnung die Variante beigegeben. Es wird dem aufmerksamen Gebraucher des Buches nicht entgehn, daß es zumeist entweder recht beliebte, oder zu sehr vielen Liedern benutzt werdende (!) Melodien sind, welche die meisten Varianten haben“ [35]). Diese zu Gunsten der kirchlichen Praxis gesprochenen Rücksichten beachten die Herausgeber insofern, als

[32]) Vgl. den Titel des Choralbuchs.
[33]) Hildburghausen 1868; 1910[2].
[34]) Berlin 1873. [35]) Vgl. Vorwort.

sie „ganz unbekannte oder nicht sehr gangbare Melodien blos in rhythmischer Urgestalt geben, bei bekannten aber die alte Form Note für Note der reducirten, resp. der jetzt gebräuchlichen Form übersetzen, um dadurch die Schönheit jener Form vor Augen zu führen ... Natürlich zeigt die bei weitem größere Zahl der Choräle den Habitus unseres jetzigen reducirten Chorals, welchem wir ebenfalls seine Berechtigung zugestehn“ [35]).

Das von Jakob und Richter 1874 herausgegebene „Schlesische Choralbuch“ [36]) ist weiter nichts als ein Auszug aus dem ein Jahr zuvor erschienenen „Reformatorischen Choralbuch“.

Als eine ebenfalls sehr umfangreiche Sammlung ist H. Lohmeyers „Evangelisches Choralbuch“ [37]) zu erwähnen. Es enthält 371 Melodien in 545 Sätzen, also gleichfalls wie bei Anding und Jakob und Richter eine ganze Reihe Choräle in mehrfacher Gestalt. „Das Buch hat einer Choralreform vorgearbeitet. Es legt mit Recht besonders Wert auf das Singen im Takt“, bemerkt Zahn [38]), der jedoch die ungenügende Genauigkeit hinsichtlich der historischen Angaben rügt [39]), indem er bei etwa 125 Chorälen die Quellenangaben verbessert. Lohmeyer führt wie Zahn einen Kampf gegen die Fermaten; er bezeichnet diese als „abusus“ und verlangt, daß „der Choral nie anders als im Taktmaß gespielt oder gesungen“ [40]) werden soll. Sein für Westfalen und die Rheinlande geschriebenes Choralbuch berücksichtigt fünf Gesangbücher, darunter vor allem auch das Eisenacher Kirchengesangbuch vom Jahre 1854.

Lohmeyers Nachfolger in den Rheinlanden, das Choralbuch Hollenbergs und Nelles vom Jahre 1893, das ebenfalls von den 150 Kernliedern des Eisenacher Gesangbuches ausgeht, steht insofern am Ende des ersten Abschnittes der Reformbestrebungen und am Anfang einer zweiten Periode, als es sich gleichzeitig das 1892 erschienene Melodienbuch zum Militär-Gesang- und Gebetbuch zur Grundlage macht. Seit diesem Melodienbuch und dem dazugehörigen, zwei Jahre später erscheinenden Choralbuche, das zwar einen Rückschritt gegenüber den bayrischen Ideen bedeutet, wird das Ziel der Reformen die Vereinheitlichung des evangelischen deutschen Choralgesangs auf einer allgemeinen Basis.

Bei Nelle soll nun „die Melodienredaktion des neuen Gesangbuches eine gewisse Mitte einnehmen zwischen den ursprünglichen Formen und den Melodienlesarten des Militär- bez. des Gesangbuches der Provinz Brandenburg“ [41]). Und tatsächlich übernimmt Nelle vom Eisenacher Kirchengesangbuch auch nur die Tonfolge, nicht aber die ursprünglichen Rhythmen; nur wenige Melodien sind in doppelter, darunter in der ursprünglichen Form geboten. Zahn bedauert, daß hier der rhythmische Choral noch nicht einmal so viel Anerkennung gefunden hat, wie im Militärchoralbuch 1894, was allerdings Nelles spätere Auflagen nachholen. Besonderen Wert erhält das Choralbuch durch die zuverlässigen und gründlichen hymnologischen Nach-

[36]) Berlin 1874. [37]) Bielefeld und Leipzig 1861.
[38]) A. a. O. 6, S. 504. [39]) In der „Siona“ 4, S. 97.
[40]) Vorwort zur 1. Auflage. [41]) Vorwort zur 1. Auflage.

weisungen. Die 2. Auflage enthält eine 27 Seiten lange Einführung[42]), die die Geschichte des deutschen evangelischen Kirchenliedes" darstellt und die Grundlage zu Nelles gleichnamigem Hauptwerk vom Jahre 1904 bildet. Diese geschichtliche Einleitung, die auf eigene Quellenforschung gestützt ist, hat ihre Vorläufer in den vielfach gebotenen Registern von Melodien und ihren Erfindern, wie sie u. a. auch in der 1. Auflage des genannten Choralbuchs anzutreffen sind[43]).

---

[42]) Köstlin bezeichnet sie in K E K 16, S. 76 ff. als eine „ganz vorzügliche".
[43]) Einzelheiten dazu siehe in den Kapiteln über die Vorreden, Verzeichnisse und Register der Choralbücher (II. Abschnitt, Kapitel 2 und 3).

4. Kapitel

Die von den Reformbestrebungen nicht oder nur wenig beeinflußten Choralbücher seit 1844

Während um die Mitte des 19. Jahrhunderts die im vorigen Kapitel geschilderten Erneuerungsbestrebungen im Choralgesang ihren Ausgang von Bayern nehmen, treten eine ganze Reihe Choralbücher in bewußten Gegensatz zu den Gedanken und Zielen der Reformer. Ein anderer Teil der Choralbuchherausgeber, nicht der kleinste, wandelt treu in den Bahnen seiner Vorläufer, ja zehrt oft ausgiebig von den Werken seiner Lehrer; den Büchern wird nur ein etwas anderes, moderneres Gewand angelegt.

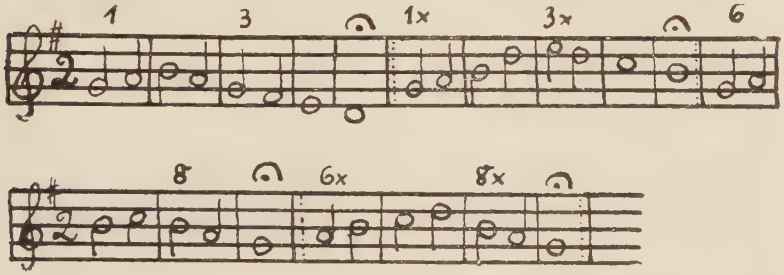
Hiller und Schicht vor allen müssen für derartige Neuausgaben ausgiebig herhalten. Namentlich Hillers Choralbuch wird an zahlreichen Orten, besonders in Sachsens Seminarien und Städten in verschiedenstem Gewande veröffentlicht. Beliebt wird die Form des Taschenchoralbuchs in Klein-Oktav-Format, das zugleich „für Orgel, Pianoforte, Violine, sowie als Partitur für Posaunenchöre“ [1]) oder „für Kirchen-, Schul- und Gesangvereins-Chöre, wie auch besonders für Organisten“ [2]) bestimmt ist. So erscheinen derartige, meist auf dem „weitverbreiteten würdigen Hiller“ [3]) fußende Choralbücher in Dresden, Leipzig, Bautzen, Plauen, Wurzen, Grimma, Waldenburg, Langensalza, Bad Lausigk, Freiberg, Meißen und Zwickau von Merkel, Klauwell, Bauriegel, Hering, Gast, K. und L. Mooser, Steglich, Trube, Stein, Zechel, Eckhardt, Sauerbrey, Johann Heinrich Lobegott Müller und Klitzsch.

Diese Choralbücher bringen zum größten Teil Hillers Choralbuch im Violin-, statt im Diskantschlüssel, in Viertelnoten, statt in Halben, nicht selten mit hinzugefügten Zwischenspielen, häufig noch vermehrt durch einige neue Melodien für Lieder in zeitlich nach Hiller erschienenen Gesangbüchern.

Seiner Eigenart wegen muß das in Bautzen erschienene und „auf der Wiener Weltausstellung 1873 prämiierte“ [4]) Choralbuch Karl Eduard Herings besonders erwähnt werden. Der Verfasser, seit 1837 Seminarlehrer und Organist in Bautzen [5]), erklärt von vornherein [6]), daß er seine Choräle nur für diejenigen setzte, die „für Harmonieen empfänglich sind und diatonischen Reichthum dem langweiligen Wechsel zwischen Tonika und beiden Dominanten vorziehen, . . . (und) die hier befolgten Grundsätze der Harmonirung

[1]) Vgl. den Titel des Grimmaischen Taschenchoralbuches 1844.
[2]) Vgl. den Titel von Gasts Choralbuch 1867.
[3]) Vgl. das Vorwort zum Taschenchoralbuch Grimma 1844.
[4]) Vgl. den Titel des Choralbuchs 1873.
[5]) Nach der kurzen Biographie Herings im Vorwort zur 4. Auflage.
[6]) Im Vorwort zur 2. und 3. Auflage.

einzusehn Befähigung haben; mit dem gebräuchlichen Choralsatze — des Vergleichs wegen — bekannt sind, und dessen Trägern nicht abgöttische Verehrung zollen und fähig sind, Gewohnheiten abzulegen . . ." „Wird ein Sekundirer ärgerlich, wenn seine Töne nicht stimmen, so ist das verzeihlich; ihm aber geschieht Recht, warum singt er nicht Melodie." Allein Hering bringt nicht nur andere Harmonien, als die übliche Satzlehre erlaubt, sondern versieht seine Melodien auch mit — seiner Meinung nach — „werthvollen Abweichungen" [7]). Diese Abweichungen sind keineswegs Lesarten oder ortsübliche Varianten, sondern ganz persönliche und willkürliche Abänderungen nach dem subjektiven Geschmacks- und Stilempfinden des Herausgebers. Er fügt sie an zahllosen, durch punktierte Taktstriche eingeschlossenen Stellen in die Melodien ein, wie z. B. in Nr. 241, „Freu dich sehr, o meine S.—"(!):



Hier ist also Takt 1—5 und Takt 6—9 die eigentliche Weise, während Takt 1×—5× und 6×—9× die von Hering willkürlich veränderte Fassung der ursprünglichen Melodie darstellt. Die Taktzählung steht so bei Hering. Durch diese doppelte Notierungsweise wird die Übersichtlichkeit nicht gerade erhöht.

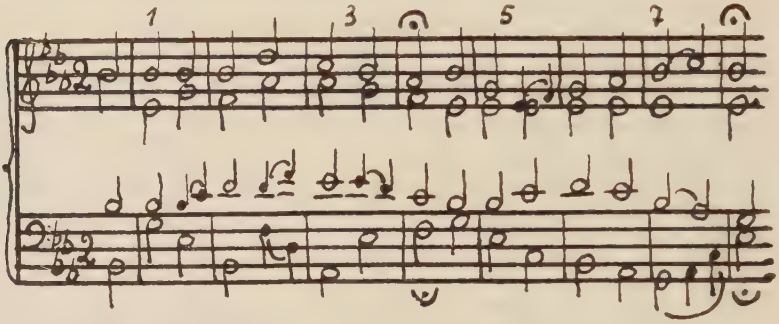
Der „diatonische Reichthum" Herings erstreckt sich auf weiter nichts als auf seltener gebrauchte Umkehrungen aller erdenklichen Septimenakkorde mit oft wenig schönen Verdopplungen darin, auf Nonenakkorde nicht nur der Kadenzstufen, einschließlich sämtlicher Umkehrungen unter Ausfall oder Verdopplung wesentlicher oder nebensächlicher Töne, auf unvorbereitete Dissonanzen, die häufig nicht aufgelöst werden, endlich auf viel Septimenakkorde und Vorhalte überhaupt. Den Eindruck besonderer Eigentümlichkeit, ja des geradezu Unschönen erwecken immer wieder ungleiche Abstände zwischen den einzelnen Stimmen und die allzu häufig auftretenden Sextakkorde.

Überdies lassen Herings „werthvolle Abweichungen" bei den Melodien Unsicherheit und Willkür in der Tonalität der einzelnen Weisen erkennen, wie etwa bei dem Choral „Es ist das Heil uns kommen her", der einmal in Es-dur, das andere Mal zwar in derselben Tonlage steht, aber mit As-dur-Vorzeichnung, sodaß die Melodie halb zu einer mixolydischen, das Original kaum wiedererkennbar lassenden Weise wird. Ein ähnliches Beispiel ist „Christe, du Lamm Gottes", einmal mit einem b, ein anderes Mal mit zwei b notiert,

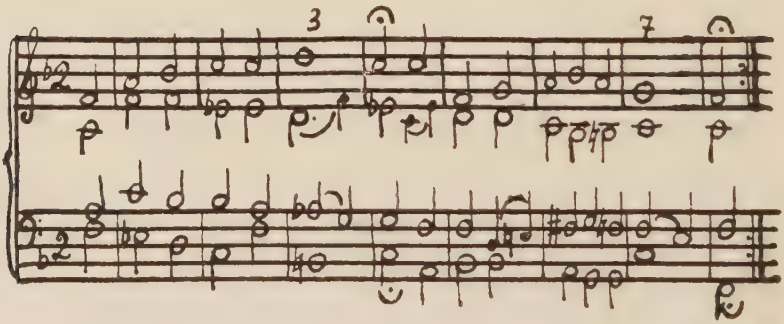
[7]) S. 1 der „Andeutungen" zu Beginn seines Choralbuchs.

genau so wie der Choral „Ich dank dir schon durch deinen Sohn". Einige Takte mögen hier die Art des Heringschen Satzes veranschaulichen:

Nr. 181, „Es ist das Heil uns kommen her", 2 Zeilen:



und Nr. 169, „O Lamm Gottes unschuldig", 2 Zeilen:



Im ersten Beispiel finden sich, abgesehen von dem seltsamen Auftakt, 4 Sextakkorde und 1 Terzquartsextakkord, während im zweiten Beispiel bei 15 Melodietönen nicht weniger als 7 Septimenakkorde, 1 Nonenakkord und 1 Vorhalt, sowie 4 Sextakkorde, aber nur 6 einfache Dreiklänge vorkommen. Daß Hering in dem geradtaktigen Choral einen $^3/_2$-Takt (6. Takt von Nr. 169) stehen läßt, möchte man auf einen Druckfehler zurückführen ($^1/_2$ $^1/_2$ $^1/_2$ irrtümlich statt $^1/_2$ $^1/_4$ $^1/_4$).

Ganz im Gegensatz zu Hering, der mit seinen etwas Besonderes sein sollenden Harmonien alles Sekundieren zur Melodie und damit den mehrstimmigen Gemeindegesang ausmerzen will, stehen die württembergischen Choralbücher, die allerdings zeitlich etwas früher liegen. Die Satzart von Kocher, Silcher und Frech ist vielmehr gerade dazu bestimmt, „die Einführung eines allgemeinen vierstimmigen Kirchengesangs . . . zu fördern", wobei „die erste und wichtigste Bedingung" beim Gebrauch ihres Choralbuches ist, „daß man sich bei Begleitung des Gesangs pünktlich an die hier gegebene Harmonie halte" [8]). Zu diesem Zweck werden die Harmonien schon so einfach

[8]) Vgl. die Vorrede zum „Vierstimmigen Choralbuch", Stuttgart 1828, aus der auch die folgenden Zitate stammen.

und natürlich gewählt, daß sie „für die menschliche Stimme am bequemsten und sichersten zu treffen" sind. Deshalb haben die Verfasser fast alle Dissonanzen, Vorhalte usw. vermieden, höchstens durchgehende kleine Septimen sparsam verwendet. Ihrer Sache sicher, schreiben sie: „Übrigens glaube man nur nimmermehr, daß durch Umgehung der Dissonanzen das Ganze in seiner Wirkung verliere".

Immer den vierstimmigen Gemeindegesang im Auge behaltend, fordern die Herausgeber ein möglichstes Zurücktreten der Orgel, die sogar abwechselnd die Gemeinde eine Strophe alleine singen lassen soll. Die Melodien selbst sollen „ohne Verzierung und Schnörkel" vorgetragen werden und „die Fermaten sanft verklingen." Man meidet den Tripeltakt und schafft alle punktierten Noten ab.

Dem Beispiel der Schweiz folgend gaben Kocher, Silcher und Frech schon 1825 „vierstimmige Gesänge der evangelischen Kirche" für Chor o d e r Gemeinde heraus. Die Vorkämpfer für die Einführung des vierstimmigen Gemeindegesanges ohne Orgelbegleitung in der Schweiz waren Johannes Schmidlin (1722—1772), Heinrich Egli (1742—1810) und Hans Georg Nägeli (1773—1836). Besonders Nägeli sah seine Aufgabe darin, das Volk dazu zu erziehen, leichte Stimmen bewußt vom Blatt singen zu können. Er vermied deshalb schwierige Rhythmen; denn er sah den ursprünglichen rhythmischen Choral, den Figuralgesang, als ein im Augenblick für die Gemeinde noch nicht erreichbares Ziel an; er beseitigte die seiner Meinung nach dem Volke zu schwer eingehenden Molltonarten [9]) und schuf selbst zahlreiche neue Weisen. In den Kirchen sollte sich gleich von vornherein die Gemeinde gruppenweise aufstellen: „Die Diskant und Alt singenden Mädchen, die Tenor und Baß singenden Jünglinge und Männer usw." [10]) für sich.

Unter dem Einflusse dieser Schweizer Gepflogenheiten versuchte nun Baden 1825, den vierstimmigen Gemeindegesang einzuführen. In Württemberg, wo die Verhältnisse ähnlich lagen, erschien nach den oben genannten Choralbüchern Albert Knapps „Liederschatz" mit vierstimmigen Sätzen von Conrad Kocher, ein Werk, das mehr Gesang- als Orgelchoralbuch sein will, und bald darauf das weitverbreitete württembergische Choralbuch von Kocher und Silcher, das in gleicher Weise für vierstimmigen gemischten Chor wie für Orgel gedacht war, zumal die Hoffnungen, die auf den vierstimmigen Gemeindegesang gesetzt waren, gründliche Enttäuschung gebracht hatten [11]). Als eigentümlich für dieses Choralbuch vom Jahre 1844 wurde bezeichnet sein „von einheimischen Komponisten geschaffenes schwäbisches Sondergut mit seinem arienmäßigen Anflug", seine „Schleifen und der ausgeglichene Rhythmus", seine weichen, geschmeidigen, mit vielen Durchgangsnoten versehenen Melodien und Harmonien, die Schwaben gegenüber Norddeutschland charakterisieren. Der württembergische Choralgesang „schwäbelt" auch insofern, als er entsprechend der „schwäbi-

[9]) Vgl. E. E. Koch 7, S. 414 ff.

[10]) Vgl. A. E. Fröhlich: Ueber den Kirchengesang der Protestanten. Ein Anhang und eine Anleitung zum neuen Aargauischen reformirten Gesangbuche. Zürich 1846. (Zitiert und besprochen bei Schauer, a. a. O., S. 710.)

[11]) Vgl. hierzu bei Kümmerle I, S. 791 ff. den Artikel über Dr. Konr. Kocher.

schen Gemütlichkeit" sich langsame Tempi wählt; der rhythmische Choral scheint dortzulande „nur vom Hörensagen" bekannt zu sein [12]).

Der Organist und Musikdirektor an der Stiftskirche zu Stuttgart, Conrad Kocher, der neben Silcher als der „eigentliche Mittelpunkt aller kirchenmusikalischen Bestrebungen in seinem Heimatlande Württemberg" bezeichnet wird [13]), veröffentlicht nach dem eben genannten Choralbuche noch 1855 einen in seiner Art einzig dastehenden „Choralschatz aus allen Jahrhunderten und von allen Confessionen der christlichen Kirche" [14]). Dort bringt Kocher in vier Abteilungen im ganzen 1962 vierstimmige Choralmelodien der evangelischen, reformierten, anglikanischen und katholischen Kirche. Ohne im Einzelnen den Zweck, den diese Sammlung verfolgt, anzugeben, rechtfertigt der Theologieprofessor Christian Palmer in einem Vorwort ihr Erscheinen damit, daß er ihren „Universalismus" und „kirchlichen Kosmopolitismus" betont. Kocher selbst nennt sein Choralbuch eine Art „Stimmen der Völker" [15]). Die sehr verschiedenartigen Quellen, ursprünglichen sowohl wie abgeleiteten, entnommenen Weisen, von denen eine große Anzahl von Kocher selbst herrührt, enthalten „mangelhafte und vielfach fehlerhafte" Angaben über die Choralkomponisten und über die Entstehungszeit der Melodien, wie schon der Altmeister der evangelischen Choralgeschichtsschreibung, Johannes Zahn [16]), feststellte, und „sind melodisch und rhythmisch auf verschiedene Weise umgestaltet". Hinsichtlich ihres Satzes gilt dasselbe, was oben über Kocher, Silcher und Frech, ja auch schon über Knecht gesagt ist: Einfachheit und Weichheit, nur sparsame Anwendung von Mollklängen und Dissonanzen.

Daß diese Lage des Kirchengesangs in Württemberg, die sehr stark von der Volksmusik und der Eigenart des Landes und seiner Leute bestimmt ist, wenig geeignet war, die Reformideen seines Nachbarlandes Bayern aufzunehmen, das von sich aus gewisse allgemeine Grundsätze und historisch begründete Forderungen aufstellte, ist selbstverständlich. Württemberg hätte einen Sprung vom 19. Jahrhundert, das durch Silcher musikalisch eine wesentliche Prägung erfuhr, ins 16. bzw. 17. Jahrhundert machen müssen.

Aber auch andere Teile Deutschlands zeigten sich wenig geneigt, das Beispiel Bayerns nachzuahmen. Besonders in Mitteldeutschland arbeitete der „Urania"-Kreis, der Körner-Verlag, die Erfurter Schule gegen die süddeutsche Richtung. Drei Männer waren vor allen tätig, die Grundsätze der Choralreformer mit wissenschaftlichen und praktischen Erwägungen anzugreifen: Der Orgelvirtuose, Komponist und Seminarmusikprofessor in Homberg bei Kassel, Dr. Wilhelm Volckmar, der Magdeburger Domorganist August Gottfried Ritter, dessen schon erwähnte grundlegende Beiträge „Zur Geschichte des Orgelspiels im 14. bis 18. Jahrhundert", von Gotthold Frotscher durchgesehen und

[12]) Vgl. die „Neue Musik-Zeitung" 28, S. 205 ff.: „Betrachtung über die geplante Choral-Reform der evangelischen Kirche in Württemberg", von M. Koch.
[13]) Kümmerle I, S. 791.
[14]) Vgl. den Titel, Stuttgart 1855.
[15]) Vgl. das Vorwort des Herausgebers (Kochers).
[16]) A. a. O. 6, S. 466.

zu einer „Geschichte des Orgelspiels und der Orgelkomposition" umfassend erweitert, gegenwärtig neu erscheinen[17]), und der durch seine Schriften über Orgelbau weitbekannte Johann Gottlob Töpfer, Stadtorganist und Seminarmusiklehrer in Weimar.

Während Ritter mehr vermittelt, sucht Volckmar geradezu Anlaß zum Streit mit den Eisenachern und den Bayern. Er veröffentlicht 1853, kurz nach der Fertigstellung des Eisenacher Kirchengesangbuchs, aber noch vor Erscheinen des dazugehörigen, von Tucher, Faißt und Zahn bearbeiteten Eisenacher Choralbuchs von sich aus ein „Choralbuch. Enthaltend sämmtliche Melodien des von den Delegaten der protestantischen Staaten Deutschlands vereinbarten evangelischen Kirchengesangbuchs, in ihrer älteren und neueren Form"[18]). Hier bringt Volckmar — außer Vorspielen — die 102 Melodien des Eisenacher Kirchengesangbuchs in der ersten Abteilung in der Form, wie sie die Konferenz festgesetzt hat, in der zweiten Abteilung aber dieselben 102 Melodien in der neueren, ausgeglichenen Form mit Fermaten und Zeilenzwischenspielen. Zahn schreibt darüber[19]): „Eine Buchhändlerspekulation mit der Absicht, das von Tucher, Faißt und Zahn bearbeitete und 1854 erschienene Choralbuch zu dem deutschen Kirchengesangbuch zu überbieten und der hiedurch angebahnten Reform des Kirchengesangs ein Hindernis in den Weg zu stellen. Daher auch die moderne Harmonisierung."

Der Streit, der nun entsteht, nimmt größeren Umfang an. Der „Staatsanzeiger für das Königreich Württemberg" fordert zum Protest gegen Volckmars Choralbuch auf[20]); der Vorstand der deutschen evangelischen Kirchenkonferenz, Grüneisen, legt Verwahrung gegen das Choralbuch ein, das „ohne irgend welche Befugnis" herausgegeben und als „eine bloße Privatarbeit" anzusehen sei[21]). Aber

[17]) Max Hesse Verlag, Berlin.

[18]) Vgl. den ausführlichen Titel des Choralbuchs, Erfurt und Leipzig 1853.

[19]) A. a. O. 6, S. 462. [20]) Ur 11, S. 103 f.

[21]) Ur 11, S. 142 f. Schließlich entwickelt sich der Choralbuchstreit noch zu einem Verlegerstreit, indem Aufrufe der Metzlerschen wie der Körnerschen Buchhandlung im Börsenblatt erscheinen. Auch werden die politischen Verhältnisse Deutschlands für und wider Volckmar ausgeschlachtet, wie aus zwei an den Verleger Körner in Erfurt gerichteten Briefen hervorgeht, die die Urania (11, S. 172) im Wortlaut abdruckt und sie ohne Kommentar dem Leser zur Beurteilung überläßt:

1) Euer Wohlgeboren

hat die unterzeichnete Stelle erhaltenem Auftrage zufolge das an Seine Majestät den König eingesendete, höchsten Orts an das Ministerium überwiesene Exemplar des in Ihrem Verlag erschienenen Kirchen- und Haus-Choralbuchs von Dr. W. Volckmar mit dem Anfügen zurückzusenden, daß Seine Königliche Majestät Selbst von der Einsendung um so weniger haben Gebrauch machen können, als die Erlaubniss hiezu nicht, wie dieses vorgeschrieben ist, nachgesucht worden und daß auch von Seite des Ministeriums im Hinblick auf die Bekanntmachung in Nr. 12 des allgemeinen Kirchenblatts für das evangelische Deutschland, Jahrgang 1854, jene Zusendung nicht benützt werden könne.

Sich damit z.

Stuttgart, den 2. August 1854.

Kanzlei Direction des Kgl. Württemb.
Ministeriums des Kirchen- und
Schulwesens.
Braitmayer, St.-V.

auch für Volckmar erheben sich verschiedene Stimmen. Der ganze Uraniakreis, zu denen u. a. August Gottfried Ritter und Töpfer gehören, der Körner-Verlag treten für ihn ein; ferner mehrere Rezensenten kleinerer Zeitungen, z. B. Pfarrer Anthes, der mit an der Herausgabe des nassauischen Choralbuchs 1848 beteiligt ist. Ein Rechtskandidat bietet sich Volckmar als Rechtsbeistand an. Professor Friedrich Kühmstedt, Seminarmusiklehrer in Eisenach, entsetzt sich sogar noch darüber, daß Volckmar überhaupt die Choräle auch in der älteren, rhythmischen Form bringt. Er sagt[22]): Der „Rhythmus ist seinem wahren Wesen nach nichts anderes, als organisierte Zeit"; der Choral und die Kirche soll aber den Menschen in die Ewigkeit und zu Gott führen. (!)

Das Choralbuch des Jahres 1853 gab Volckmar etwas umgearbeitet unter Auslassung der älteren Formen 1862 als „Seminar-Choral- und Orgelbuch"[23]) heraus, in dem er besonderen Wert auf eine „genau angezeigte Pedalapplikatur" legt.

In ähnlicher Richtung wie Volckmar gehen die verschiedenen Choralbücher August Gottfried Ritters, der zuerst die 2. Auflage des Choralbuches seines Lehrers Michael Gotthardt Fischer bearbeitet, dann aber Ende der fünfziger Jahre vier Choralbücher für ganz Mitteldeutschland, Brandenburg ,Ostpreußen und die Rheinlande veröffentlicht, die schon zum Teil auf die Reformbestrebungen eingehen. So fügt Ritter dem Choralbuch op. 28 achtzehn unbekanntere, kaum gesungene Melodien, wie z. B. „Ich hab mein Sach Gott heimgestellt" oder „Christum wir sollen loben schon" u. a., in ihrem ursprünglichen Rhythmus bei und bringt in op. 32 als Anhang die mit 57 rhythmischen Chorälen als Beispielen versehene Schrift: „Rhythmischer Choralgesang und Orgelspiel"[24]). Nicht recht an ihre Einführung im Gottesdienst glaubend, bietet er die Weisen in ihren ursprünglichen Rhythmen nur im Anhang dar, weil er die Orgel zur Begleitung des rhythmischen Chorals — gewiß zu Unrecht — nicht fähig und würdig hält, da sie seiner Meinung nach weder die Taktbetonung markieren kann, noch in abgerissenem Staccato spielen darf[25]).

Sonst stehen die Choräle bei Ritter im ausgeglichenen Rhythmus mit Fermaten und Zwischenspielen[26]). Lediglich das letzte, für

2) Seine Königliche Majestät haben das unter dem 24. v. M. von Euer Wohlgeboren eingesandte Exemplar des in Ihrem Verlag erschienenen Choralbuches anzunehmen geruhet und mich beauftragt, Ihnen dafür zu danken, welchem Allerhöchsten Befehle hierdurch zu genügen ich nicht ermangele.

Potsdam, den 5. Juni 1854.

Der Geh. Kabinetsrath
Illaire.

[22]) Ur 11, S. 133. [23]) Erfurt und Leipzig.

[24]) Op. 33, Erfurt 1857. [25]) Vgl. die Einleitung zu op. 33.

[26]) Ritters ostpreußisches Choralbuch erlangte wegen seiner Zwischenspiele keine Anerkennung, wie die Urania (15, S. 79) schildert: Das einem preußischen Seminardirektor zugesandte Choralbuch wurde von diesem dem Verleger mit der Bemerkung zurückgeschickt, „daß das hierbei zurückerfolgende Choralbuch zur Einführung im hiesigen Seminar aus dem Grunde nicht empfohlen werden kann, da dasselbe Zwischenspiele enthält, die seit einer Reihe von Jahren in der Provinz Preußen fast durchgängig bereits abgeschafft sind."

Brandenburg geschriebene Choralbuch Ritters ist im Sinne der bayrischen Reformbestrebungen am fortschrittlichsten; es hat keine Fermaten und Zeilenzwischenspiele mehr, sondern nur noch Strophenzwischenspiele und bietet die meisten älteren Choräle — also durchaus aus im Gegensatz zu Ritters früheren Choralbüchern — in ihrem ursprünglichen Rhythmus, wenn auch noch manche davon die ausgeglichene Form zur Seite haben.

Im übrigen haben sich die Gedanken der bayrischen Choralbuchs- und Gesangbuchsreform in Brandenburg vorläufig nicht in die Wirklichkeit umsetzen lassen. Ritters Choralbuch wird nicht viel benutzt, dafür um so mehr das „unberührt von der Choralreform“[27]) herausgegebene, ganz auf Kühnau zurückgreifende Choralbuch von Schärtlich und Lange, das bis 1915 zehn Auflagen erlebte, und das Choralbuch zum Altmärkisch-Priegnitz'schen und Magdeburger Gesangbuch von Friedrich Zimmer, Seminarmusiklehrer in Osterburg.

Vollends eine Absage an Bayern und Eisenach, sowie ein „bedauerlicher und schier unbegreiflicher“ [28]) „Rückschritt“ [29]) gegen Ritters Choralbuch vom Jahre 1859 ist Hermann Kaweraus Brandenburger Choralbuch, das zu wenig die ursprünglichen Rhythmen berücksichtigt, noch Fermaten setzt und eine Harmonisierung wählt, die größtmögliche Einfachheit erstrebt, alle verminderten und übermäßigen Intervalle, alle chromatischen Fortschreitungen, selbst große Sexten in den drei Unterstimmen vermeidet. Der Verfasser geht dabei von der Behauptung aus: „Je einfacher die Begleitung ist, um so leichter dürfte auch das Singen der Melodie sein“ [30]), und verzichtet damit bewußt auf „jegliche kunstmäßige Stimmführung“, wie es Kümmerle [31]) nennt, d. h. Kawerau schlägt den Weg strenger Homphonie ein, räumt hier den Mittelstimmen kein Eigenleben mehr ein und verwendet nur sparsam Durchgangsnoten. Sein Ziel ist also eindeutig: nur ein Orgelspiel- und Begleitbuch zu schreiben. Die Begleitung ist dabei nicht nur harmonisch einfach gesetzt, sondern auch technisch leicht ausführbar für den mehr oder weniger geübten Spieler.

Neben Brandenburg verschließt sich die Provinz Sachsen mit am längsten von allen deutschen Provinzen und Ländern den süddeutschen Erneuerungsbestrebungen im Choralgesang. Auf das „Choralmelodienbuch für die Provinz Sachsen“ vom Jahre 1885, das die Melodien fast alle im ausgeglichenen Rhythmus mit Fermaten, „unberührt von Choralreform, ganz im alten Geleis“ [32]) bringt, folgen nicht weniger als acht dazugehörige vierstimmige Choralbücher, von denen das Julius Schaeffers, des Breslauer Universitätsmusikdirektors und streitbaren Freundes von Robert Franz, die meiste Beachtung verdient. Schaeffer, der 1880 ein ähnlich geartetes Choralbuch für die Gemeinden Schlesiens herausgegeben hatte, erstrebt im Satz eine „Individualisierung der einzelnen Stimmen“, wobei ihm „die Bachsche Form als Muster dient“ [33]). Seine Sätze sind deshalb auch in erster Linie

---

[27]) Zahn 6, S. 466. [28]) Zahn, 6, S. 475. [29]) Zahn 6, S. 512.
[30]) Vgl. das Vorwort zum Choralbuch. Berlin 1888.
[31]) Kümmerle III, S. 156. [32]) Zahn 6, S. 508.
[33]) Vorwort zum schlesischen Choralbuch, Breslau 1880. Kümmerles „Ency-

für vierstimmigen Chorgesang gedacht. Doch ist Schaeffer der Ansicht, daß „ein geschickter Organist, der im Stande ist, das Pedal obligat und die Tenorstimme auf einem besonderen Manuale zu spielen, im Großen und Ganzen sich sehr wohl meiner Sätze bedienen könne", wie er im Vorwort zum schlesischen Choralbuch schreibt.

Er wendet sich in der Harmonisierung auf der einen Seite gegen „stimmungslose Nüchternheit" [34]), auf der anderen aber auch gegen eine zu sehr schillernde Modulationsweise. Er erstrebt eine „individuelle Ausgestaltung" der einzelnen Stimmen mit Hilfe der Durchgangsnoten, an deren Verwendung er nicht spart. Diese sind seiner Meinung nach durchaus zu Unrecht zu sehr bekämpft worden; sie können am meisten zu einer schwungvollen Linienführung beitragen und den „polyphonen Gehalt" [34]) der Melodie in den anderen Stimmen zum Vorschein kommen lassen.

Daß sich dieses Choralbuch mehr zum Chorgesang als zum Orgelspielbuch eignete und deshalb Gegner fand und verurteilt wurde, gerade von Organistenseite aus, war zu erwarten. Der Mühlhäuser Organist Carl Steinhäuser, der eine Streitschrift gegen Schaeffer verfaßt hat [35]), gibt im Jahre 1889 zu demselben provinzialsächsischen Melodienbuch ein eigenes Choralbuch heraus, das „den Organisten ... ein Amtsbuch, und den Hausvätern . . . ein Hausbuch" [36]) sein will. „Es bietet sich ferner den Kantoren, deren Gesangchöre sich noch nicht an schwierige kirchliche Tonsätze wagen dürfen, als Partitur an" [36]). Hier hat Steinhäuser auf „jegliche Figurierung der unteren Stimmen" sowie auf Durchgangsnoten im Baß, der ein Grundbaß sein soll und nicht verweichlicht und modernisiert werden darf, verzichtet. Eine Bereicherung gegenüber den anderen Choralbüchern der Provinz Sachsen erfährt Steinhäusers Choralbuch noch dadurch, daß es „in den älteren Choralmelodieen durch überstehende Noten, in kleinem Zeug gedruckt, bezeichnet, wie die Erfinder und alten Tonsetzer solcher Melodieen diese letztern rhythmisch gegliedert haben. — Freunde des rhythmischen Choralgesanges können durch jenes Hilfsmittel in ihrem Privatgebrauche die Melodieen im Rhythmus des Originales singen und spielen, wenn sie die im eigentlichen Texte stehenden Viertelnoten als taktische Einheit ansehen, und die mit überstehend mehrwertigen kleinen Noten versehenen demgemäß verlängern, und die über dem Versschlußzeichen „sich befindenden Pausen wohl berücksichtigen" [36]).

---

klopädie der evangelischen Kirchenmusik" und Riemanns Musik-Lexikon schreiben von einem 1866 erschienenen Choralbuch Schaeffers, meinen aber damit — es handelt sich hier um einen offensichtlichen Druckfehler -- das für die Provinz Sachsen bestimmte Choralbuch vom Jahre 1886.

[34]) Vorwort zum Choralbuch, Wittenberg 1886.

[35]) „Das Choralbuch von Jul. Schaeffer für die Provinz Sachsen gearbeitet und auf der jüngsten Provinzial-Synode von Herrn Pfarrer Bethge nur in Kürze beurteilt in eingehend kritischer Beleuchtung von einem alten Organisten" (nämlich Steinhäuser), Mühlhausen o. J. Hier zerpflückt Steinhäuser auf 72 Seiten Schaeffers Choralbuch bis in seine kleinsten Teile, kommt dabei jedoch über eine zwar von großem Fleiß zeugende, aber durchaus unfruchtbare Aufzählung sogenannter Verstöße gegen die Harmonielehre und Schönheitsfehler nicht hinaus.

[36]) Vgl. das Vorwort zum Choralbuch Mühlhausen (1889).

Nach Steinhäuser erscheint noch Billigs Choralbuch als 3. Ausgabe von Michael Gotthardt Fischers Choralbuch[37]). Billig, der als Musiklehrer am Seminar zu Erfurt einer von Fischers Nachfolgern ist, benutzt nun freilich von Fischer nur die Hälfte aller Choräle; außerdem läßt er noch die bei jenem den größten Raum einnehmenden Vor- und Zwischenspiele fort, sodaß von Fischer nicht mehr herrührt als von Billig selbst. Lediglich aus Pietät gegen den in Thüringer Organistenkreisen sehr geachteten und beliebten Orgelkomponisten und Musiklehrer, der ja bereits 1829 gestorben war, bezieht Billig Michael Gotthardt Fischer in den Titel seines Choralbuchs ein.

Neben der Provinz Sachsen bleiben Pommern, Bremen, Oldenburg, Lippe, der Freistaat Sachsen und Posen am längsten unbeeinflußt von den Bestrebungen der Choralreformer. Noch 1917 lehnt das Bremer Choralbuch „den dem Gesang des geschulten Kirchenchores entstammenden polyrhythmischen Choral mit reichem Taktwechsel und Synkopen ab und beschränkt sich auf solche rhythmische Gestaltungen, die auch im Volksliede unserer und aller Zeiten lebendig sind“[38]).

Vor allen aber bewahren mit strengem „Konservatismus“[39]) die Choralbücher der evangelischen Brüdergemeine ihr seit dem Jahre 1784 von Christian Gregor erhaltenes Gepräge, indem sie die seitdem sich vollziehende Entwicklung, sowie die Fortschritte der wissenschaftlichen Forschung im Kirchengesang gänzlich außer acht lassen.

Seit 1784 erscheinen für die einzelnen Brüdergemeinen überhaupt nur Auszüge aus des Herrnhuter Organisten Gregor Choralbuch, das, als erstes gedrucktes Choralbuch der Brüder-Unität, 467 Choräle mit bezifferten Bässen enthält . Solche Auszüge erscheinen 1795 von Conrad Schilling (Manuskript), dann von Carl Kästner und Hüffel[40]), 1876 von Hermann Kunz und Heinrich Lonas und noch später. Lonas, dessen Choralbuch bis zum Jahre 1902 zehn Auflagen erlebt, schreibt in einem Brief an Johannes Zahn am 4. September 1890: „Wir Organisten in der Brüdergemeine sind ja leider durch Synodalbeschluß an das Gregorsche Choralbuch mit seinen oft trivialen und unschönen Bässen gebunden, außerdem haben wir noch Zwischenspiele zwischen den einzelnen Verszeilen . . .“[41]).

Auch noch das Choralbuch vom Jahre 1893 steht ganz im Schatten Gregors, dessen Harmonien weitgehend beibehalten wurden. Erst das Choralbuch 1927 kann als „das erste wirklich neue Choralbuch der Brüdergemeine“ seit 1784 angesehen werden, wenngleich auch „der Satz der Melodien . . . die bisher übliche Gregorsche Art nicht ganz verleugnen“[42]) will und bei der Redaktion der Melodien wenig Sinn für den ursprünglichen Rhythmus vorhanden ist.

---

[37]) Leipzig 1894.

[38]) Vorwort zum Choralbuch, Bremen 1917.

[39]) Friedrich Blume, Die evangelische Kirchenmusik. Potsdam 1931, S. 136.

[40]) C. v. Winterfeld, Zur Geschichte heiliger Tonkunst. Leipzig 1850. I, S. 217—305: „Der Kirchengesang der Brüdergemeinen“.

[41]) Diesen Brief hat Zahn in das ihm von Lonas überreichte Exemplar, das sich in der bayrischen Staatsbibliothek zu München befindet, eingeheftet.

[42]) Vorwort zum Choralbuch, Gnadau 1927.

5. Kapitel

Die Choralbuchreform unter besonderer Berücksichtigung der Bestrebungen zur Vereinheitlichung des Choralgesanges

(Vom Militärchoralbuch zum Deutschen Evangelischen Choralbuch — 1894 bis 1933)

Die nach Tonfolge, Rhythmus und Harmonisierung sehr verschiedenartige Aufzeichnung der Choräle in der Fülle der allerorts entstandenen Choralbücher ließ seit etwa 1700 den Wunsch nach Vereinheitlichung des Choralgesanges innerhalb der deutschen Gaue immer brennender werden[1]). Um die Vereinheitlichung herbeizuführen, schufen z. B. Dretzel, König und Schicht im Verlauf des 18. und zu Beginn des 19. Jahrhunderts sogenannte allgemeine Choralbücher, die möglichst alle in deutschen Kirchen gesungenen Melodien enthielten. Dieses Verfahren erwies sich jedoch als unzureichend. Denn nicht die Menge der gebotenen Choräle und damit die Möglichkeit der großen Auswahl war für die einzelnen Landesteile und Gemeinden ausschlaggebend, sondern die Art der Gestaltung der Melodien, die in den verschiedensten Städten zu einer allmählichen Einbürgerung der mannigfaltigsten Lesarten führte.

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und weiterhin bis zur Gegenwart, vom Militärchoralbuch bis zum „Choralbuch zum Deutschen Evangelischen Gesangbuch", schlug man einen anderen Weg ein; man ließ nicht mehr der Entwicklung freien Lauf durch die Möglichkeit einer Auswahl aus großen Sammelwerken, sondern man schälte einen nahezu allen Choralbüchern gemeinsamen Stamm einheitlicher Melodien heraus und empfahl diese zur Einführung

[1]) Schon am 30. Mertzen Anno 1695 schreibt der Superintendent D. Sebastian Kirchmajer in der Vorrede zur „Rotenburgischen Seelen-Harpff": „Nur dieses scheinet etwas unanständig und unförmlich zu seyn / daß / da wir nur eine allgemeine Lutherische Kirchen haben / fast an allen Orten / und Particular-Versammlungen gantz verschiedene und guten Theils unbekannte / offt nur aus privat-affection der Lehrer oder sich selbst zu ehren / und noch bey ihren Lebzeiten eingeführte Lieder gefunden werden / daß einem Frembden und Reisenden offt nicht anders vorkommt / weil er nicht mitsingen kann / als sey er unter anderen Religions-Verwandten, welches auch unsern Widrigen im Pabstthum unter andern / wiewohl ohne Ursach / ein nicht geringes Aergernuß ist / daß dannenhero wol zu wüntschen wäre / daß wie in verschiedenen andern / also auch in diesem Stuck eine schöne Gleichheit gehalten / und ein allgemein Gesangbuch durchgehends eingeführt werden möchte. Um welcher und vielen andern hochwichtigen Ursachen willen / verschiedene Gottselig- und Gewissenhaffte Theologi vielfältig gewünschet / daß einst bey unserer Kirchen ein allgemein Conventus, zum mindesten von den vornehmsten Particular-Evangelisch-Lutherischen Kirchen gehalten / und unter andern vielen wichtig vorfallenden auch dieser Punct mit verglichen und abgehandelt werden könnte und möchte."
(Zitiert nach Ernst Schmidt, Die Geschichte des evangelischen Gesangbuchs der . . . Reichsstadt Rothenburg ob der Tauber. Rothenburg ob der Tauber 1928, S. 101 f.)

im gesamten Reichsgebiet. Der Begriff des Kernliedes und seines Gegenstückes, des provinziell gefärbten Sonderliedgutes, tauchte auf als eine Art weithin geographisch gesehenes Ordinarium und Proprium des evangelischen Choralschatzes.

Als erstes Ergebnis einer offiziellen Bemühung um die Einheitlichkeit des Choralgesangs, wenigstens in den preußischen Landen, kann der Beschluß der 1846 in Berlin tagenden preußischen Generalsynode[2]) angesehen werden: 300 Kernlieder aus dem Choralsatz der evangelischen Kirche herauszuheben und sie allen Landesgesangbüchern als festen Stamm einzuverleiben, ein Ziel, das erst mit dem „Deutschen Evangelischen Gesangbuch" vom Jahre 1926 erreicht wurde. Die 1854 in Eisenach versammelte deutsche evangelische Kirchenkonferenz, an der Vertreter nahezu sämtlicher deutscher Staaten teilnahmen, brachte ein „Deutsches Evangelisches Kirchengesangbuch. In 150 Kernliedern" zu stande, dessen 102 Melodien aber nur von Bayern übernommen wurden. Im weiteren Verlauf der Bestrebungen nach einem einheitlichen Choralgesang fand 1887 zu Berlin der in seiner Art besonders wichtige 6. deutsche evangelische Kirchengesangvereinstag statt, in dessen Mittelpunkt der Vortrag Dr. Helbings stand über „die Herstellung eines einheitlichen deutsch-evangelischen Kirchenmelodienbuchs"[3]). Wenn auch die dabei aufgestellten Forderungen Helbings noch fern ihrer Verwirklichung waren, so zog doch die Diskussion manchen Zweifler auf die Seite der Eisenacher Choralbuchreformer und der Vorkämpfer des rhythmischen Chorals.

1890 folgte der „Entwurf eines Melodienbuches zu dem Evangelischen Militär-Gesang- und Gebetbuch. Auf Veranlassung der Eisenacher Kirchenkonferenz bearbeitet und herausgegeben"[4]), 1892 das „Melodienbuch"[5]) selbst und 1894 das Choralbuch dazu. Dieses Militärchoralbuch erlangt für die Vereinheitlichung des Choralgesanges dadurch besondere Bedeutung, daß es für die straffste und zugleich am weitesten verbreitete Organisation im Deutschen Reiche bindend ist. Die schon 1850 herausgegebenen „Choräle zum Kirchenbuch für das Königl. Preußische Kriegsheer herausgegeben von A. Neithardt . . ."[6]) hatten keine größere Beachtung gefunden, da sie nur einstimmig erschienen und „nach Berliner Singweise"[7]) notiert waren. Dagegen hat das neue Militärmelodienbuch vom Jahre 1892 „sowohl in Bezug auf Tonfolge als auf Rhythmus das Eisenacher Kirchen-Gesangbuch von 1854 und damit die Melodienbücher Bayerns 1854, des Großherzogtums Hessen 1887 und des Konsistorialbezirks Cassel 1890 in ausgiebiger Weise berücksichtigt.

---

[2]) Victor Strauß gibt ihn wieder in seiner Denkschrift „Ueber die Gesangbuchssache in Preußischen Landen". Bielefeld 1846.

[3]) Eine Inhaltsangabe des Vortrages findet sich KEK 1887, S. 78 f. Der Vortrag selbst erschien als Denkschrift, deren Forderungen darauf hinausgingen, „die Herstellung eines einheitlichen Kirchenmelodienbuchs . . . thunlichst bald in Angriff zu nehmen . . . und zwar im Sinne des Eisenacher Choralbuchs vom Jahre 1854".

[4]) Berlin 1890. [5]) Berlin 1892.

[6]) Berlin o. J. (1850). [7]) Zahn 6, S. 458.

22 Melodien stimmen mit dem Eisenacher Gesangbuch völlig überein (darunter 11 mit quantitierendem Rhythmus), 17 Melodien, darunter 15 mit quantitierendem Rhythmus, sind in der Eisenacher Redaktion der ausgeglichenen Form zur Seite gestellt, 9 Melodien sind derselben fast ganz gleich, bei 6 Melodien ist die Eisenacher Form als Variante beigegeben, nur bei 12 Melodien findet sich eine größere Verschiedenheit" [8]).

Trotz allem hat das Choralbuch gerade von süddeutscher Seite aus viel Kritik erfahren, da es sich weder die Grundsätze der Eisenacher Kirchenkonferenz vom Jahre 1854 kompromißlos zu eigen machte, noch die gewünschte Einigung im Choralgesang allein deshalb nicht bringen konnte, weil es zu viel Choräle in doppelten Formen darreichte.

Immerhin bildete von nun an das Militärchoralbuch für eine ganze Reihe späterer Choralbücher, namentlich in den preußischen Provinzen, die Grundlage, wie z. B. in Schlesien, Brandenburg, Ost- und Westpreußen; ebenso in Schleswig-Holstein und Wiesbaden. Auch Hamburg und Württemberg benutzten bei der Herausgabe ihrer neuen Choralbücher (1912) das Militärchoralbuch, das 1908 bereits in 2. Auflage, diesmal von Otto Becker bearbeitet, erschienen war.

Zur weiteren Verbreitung einiger Kernlieder diente eine Auswahl aus dem Militärchoralbuch: 1898 erschien ein „Festbüchlein" mit 30 und 1908 in 2. Auflage mit 40 Melodien, deren Einübung den Schulen und Kirchenchören zur Pflicht gemacht wurde. In derselben Richtung ging 1910 „auf Veranlassung des deutschen evangelischen Kirchenausschusses weiter das „Choralbuch zum Evangelischen Liederbuch und zum Liederteil des Evangelischen Hausbuchs für Deutsche im Ausland" [9]) und 1916 das „Choralbuch zu dem Deutschen evangelischen Gesangbuch für die Schutzgebiete und das Ausland" [10]), das noch mehr als das Militärchoralbuch die rhythmischen Formen der Choräle bevorzugt.

Damit tritt, zunächst infolge des Weltkrieges, eine Pause im Choralbuchschaffen ein, bis 1926 mit dem „Deutschen Evangelischen Gesangbuch" der letzte Vorstoß zur Vereinheitlichung des Choralgesangs gemacht wird. 1927 erscheint das Melodienbuch und 1928 das vierstimmige Choralbuch dazu. „Grundlage für die Einheitsform soll die ursprüngliche Form der gegenwärtig gesungenen Melodien sein, bzw. die beste früheste Form, falls nicht eine spätere ohne wesentliche Verschlechterung sich bereits allgemein durchgesetzt hat" [11]).

Das von Arnold Mendelssohn bearbeitete Choralbuch zum Deutschen Evangelischen Gesangbuch hat noch in acht Fällen der rhythmischen Form die spätere ausgeglichene beigefügt und viermal doppelte Sätze geboten, von denen der eine schwerer, der andere leichter zu spielen ist. Des weiteren hat Mendelssohn jedem Choral eine Strophe Text untergelegt und dafür auf Phrasierungsbögen verzichtet, ferner

[8]) Zahn 6, S. 515 f.
[9]) Vgl. den Titel des Choralbuchs Berlin 1910.
[10]) Vgl. den Titel des Choralbuchs Berlin 1916.
[11]) KüM 10, S. 81 ff. und 97 ff.

Taktstriche gesetzt, aber keine Mensuralzeichen und Taktvorzeichnung gebracht.

Ein Vergleich des Zahnschen Choralbuchs vom Jahre 1854 mit Mendelssohns Choralbuch, oder, was das Wichtigere ist, mit dem Melodienbuch 1927 ergibt, daß die bayrische Richtung nach einem Dreivierteljahrhundert endgültig in ganz Deutschland gesiegt hat. Zwischen beiden Melodienbüchern sind nennenswerte Unterschiede nicht festzustellen; beider Grundsätze sind gleich. Daß Einzelheiten, z. B. Fragen der Taktordnung, nicht restlose Klärung gefunden, ja vielmehr die Erörterung bis in unsere Tage unentwegt weitergedrängt haben, ist trotz der heftigen und überall seit Erscheinen des neuen Melodienbuches in Wort und Schrift, in Kirche, Schule und Musikwelt auftretenden Diskussion nicht weiter verwunderlich.

Der Hauptteil dieses neuen Melodienbuchs vom Jahre 1927, der das Gemeinsame aller deutschen Protestanten, eben das Deutsche Evangelische Gesangbuch darstellt, ist nun für alle in Deutschland neu erscheinenden Gesangbücher verpflichtend geworden. Lediglich in einem zweiten Teil darf ein neues Landes- oder Provinzial-Gesang- oder Choralbuch provinzielles Sonderliedgut bringen. In diesem Sinne zweiteilige Choralbücher sind seit 1928 in Ost- und Westpreußen, Danzig, der Grenzmark Posen-Westpreußen, Brandenburg, Pommern, Schleswig-Holstein-Lauenburg, Hamburg-Mecklenburg-Schwerin, Lübeck-Mecklenburg-Strelitz, Eutin, Rheinland, Westfalen, Frankfurt a. M., Hannover, Provinz Sachsen und Thüringen erschienen. Außerdem hat noch Ernst Schmidt sein mit Tonsätzen von Johannes Zahn und Johann Georg Herzog versehenes Choralbuch 1925 in 2. Auflage 1932 dem Melodienbuch zum Deutschen Evangelischen Gesangbuch angepaßt, sodaß sein Choralbuch alle Melodien dieses, sowie des neuen bayrischen Gesangbuchs enthält.

Das Frankfurter und das Königsberger Choralbuch vom Jahre 1929 drucken als ersten Teil einfach das gesamte Arnold Mendelssohnsche Choralbuch ab und fügen nur noch ihr Sonderliedgut hinzu. Hannover macht es sogar noch einfacher, indem es Mendelssohns Choralbuch einführt und in zwei Sonderheften Hannovers Provinzteil und den Psalter zum Evangelisch-reformierten Gesangbuche herausgibt.

Obwohl die äußere Form des Choralbuchs oder wenigstens des Melodienbuches zum Deutschen Evangelischen Gesangbuch vom Deutschen Evangelischen Kirchenausschuß als bindend für ganz Deutschland angesehen wird, sind doch in einigen neuen Choralbüchern Abweichungen vorhanden, die hier aufgeführt sein mögen, weil sie zumeist die Ansatzpunkte zur Diskussion bilden:

Dreiers und Gelbarts Frankfurter Choralbuch bringt „einzelne Weisen, die den Gemeinden aus dem früheren Gesangbuch lieb und vertraut waren“ [12]), und die man deshalb im neuen nicht missen will, einfach im zweiten Teil, wo auch einige nicht bei Mendelssohn stehende Parallelweisen untergebracht sind. Greulichs Choralbuch, be-

[12]) Vorwort zum Choralbuch Frankfurt a. M. 1929.

kannt durch seine Triolenrhythmen, die übrigens schon Volckmar 1853 und später Mergner 1883 (in seinem Hauschoralbuch) verwendet, und die H. Post schon 1904 ausführlich behandelt [13]), weicht besonders in der Taktordnung [14]) von Mendelssohn ab, indem es vor allem einen kleineren Notenwert, meist das Viertel oder Achtel, als Choralnote setzt. Auch bringt Greulich bisweilen die Choräle in anderen Tonarten, was ebenfalls Mauersberger im Thüringer und Knabe im rheinisch-westfälischen Choralbuch tun.

Bei der Anwendung von Doppelformen findet sich in einem Falle (Siebenbrodt) ein sparsamerer Gebrauch der neueren ausgeglichenen Formen, im anderen Falle (Mauersberger) eine stärkere Verwendung derselben. Während Mendelssohn acht Melodien in älterer und neuer Form notiert, bringt Siebenbrodt überhaupt keine Doppelformen, indem er alle neueren Fassungen wegläßt. Mauersberger dagegen bietet dreizehnmal Doppelformen. Pfannschmidt läßt sogar einmal die rhythmische Form ganz fallen, nämlich bei dem Choral „Machs mit mir, Gott, nach deiner Güt". Knabe bringt einige Melodien ganz und gar in neuerer Form, wo diese bei Mendelssohn fehlt, und umgekehrt einige in älterer Gestalt, die Mendelssohns Choralbuch nicht aufweist. Siebenbrodt hat drei Melodien des Melodienbuchs zum Deutschen Evangelischen Gesangbuch überhaupt nicht aufgenommen, nämlich „Herr Jesu Christ, meins Lebens Licht" (Nürnberg 1776), „So führst du doch recht selig, Herr, die Deinen" (Genf 1551) und „Sollt es gleich bisweilen scheinen" (Breslau 1657, Ansbach 1731).

Nach dem Siebenbrodtschen als dem zuletzt erschienenen Orgelchoralbuch sind nur noch die beiden in „Musik und Kirche" erschienenen, mit Notenbeispielen versehenen Aufsätze „Vom Führen zum Begleiten des Gemeindegesanges (eine neue Aufgabe der Orgel)" von Ferdinand Schmidt-Düren und „Orgelsätze zur Begleitung des Gemeindegesanges (zur Notenbeilage)" von Herbert Lempfert der Vollständigkeit halber zu erwähnen [15]). Die Verfasser sehen in der alles beherrschenden Stellung der Orgel die Ursache zum Niedergang des kirchlichen Singens und fordern deshalb eine Erlösung von der Orgel, die nach ihrer Ansicht in Zukunft nur noch den Choral einleiten, begleiten, aber nicht führend, und ihn mit der Gemeinde alternieren soll, damit sich der Gemeindegesang von Morgen „ausschließlich singend" [16]) finden kann.

---

[13]) In seiner Schrift: Reform des protestantischen Kirchengemeindegesanges in Deutschland. Berlin und Leipzig 1904.

[14]) Auf die im systematischen Abschnitt, Teil III, Kapitel 3 a eingegangen wird.

[15]) 3. Jahrgang, S. 280 ff.

[16]) M u K 3, S. 280 ff. Die Einzelheiten ihrer Vorschläge werden im III. Teil, Kapitel 2 a behandelt.

Lebenslauf

Als Sohn des evangelischen Pfarrers Theodor Petzold und seiner Ehefrau Johanna, geb. Töpfer, wurde ich, Joachim Wilhelm Petzold, am 10. März 1910 in Tanna (Kreis Schleiz) geboren. Zur Schule ging ich in Cröbeln bei Liebenwerda, wohin mein Vater im Jahre 1912 übersiedelte, und bald darauf in Halle, wo ich in den Franckeschen Stiftungen die Vorschule und nach $9\frac{1}{2}$ Jahren die Lateinische Hauptschule mit dem Zeugnis der Reife absolvierte. Seitdem (Ostern 1929) widmete ich mich dem Studium der Musikwissenschaft und theologischen, besonders kirchengeschichtlichen, und philosophischen Studien. Von meinen akademischen Lehrern nenne ich: die Herren Professoren Dr. Max Schneider, von dem ich die Anregung und ständige Beratung meiner Dissertation erhielt, Universitätsmusikdirektor Dr. Rahlwes, D. Kohlmeyer, D. Klostermann und Lic. Stauffer für Kirchengeschichte und Theologie, und schließlich Herrn Geheimrat Professor Dr. Ziehen für Philosophie. Allen diesen Herren bin ich für den Entwicklungsgang meines Studiums zu Dank verbunden.

Eduard Klinz Buchdruck-Werkstätten Halle (Saale), Dölauer Straße 14
Spezialdruckerei für wissenschaftliche Werke und Dissertationen